46001

ÜBER DIE ENTWICKLUNG DER ABENDMAHLSDARSTELLUNG VON DER BYZANTINISCHEN MOSAIKKUNST BIS ZUR NIEDERLÄNDISCHEN MALEREI DES 17. JAHRHUNDERTS

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

EINER

HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT (SEKTION I)

DER KGL. BAYER. LUDWIGS-MAXIMILIAN-UNIVERSITÄT in München

VORGELEGT

AM 13. JANUAR 1911

VON

F. ADAMA VAN SCHELTEMA

ACAD. LUGD. BAT. BIBL.

DRUCK VON JULIUS KLINKHARDT IN LEIPZIG.

Genehmigt auf Antrag der Herren
Professoren Riehl und Wolters.

Einleitung

Da es sich im folgenden um Darstellungen eines biblischen Stoffes handelt, soll ein kurzer Einblick in die Schilderung der Evangelien vorausgeschickt werden, denn abgesehen von der Tradition, waren auf sie die Künstler in allererster Linie angewiesen, um eine Vorstellung von dem zu behandelnden Vorgang zu gewinnen. Es können vielleicht noch andere Quellen für die Erklärung einzelner Züge in Betracht kommen; wenn Rathgeb seinem Judas eine Fliege statt, wie dies häufig geschah, eines Vogels in den Mund fliegen läßt, so sind für diese Verkörperung des Bösen durch eine Fliege höchstwahrscheinlich Vorbilder in der Literatur zu finden und man kann sich in zweifellos interessanten literar-historischen Erörterungen ergehen, welche sich sogar vom zweiten (Vulg. vierten) Buch der Könige (I, 2, 3) bis auf Goethes Faust — „wenn man euch Fliegengott, Verderber, Lügner heißt“[1]) — erstrecken dürften. Aber ich meine, daß diese Betrachtungen zu einem Verständnis der künstlerischen Intentionen des betreffenden Meisters weiter nichts beitragen können, wie überhaupt solche Dinge: ob eine Fliege oder ein Vogel Judas in den Mund fährt, ob ein Hund oder eine Katze zu seinen Füßen gelagert ist, ob der Pfau in Ghirlandajos Darstellungen Sinnbild der Unsterblichkeit oder auch des Hochmutes bedeutet usw., für die künstlerische Eigenart der Darstellung ganz unwesentlich sind.

Was nun aber die Stellung des Künstlers zu dem biblischen Texte betrifft, so wird diese in den verschiedenen Zeiten eine sehr verschiedene sein. Bei der wortverbildlichenden, frühmittelalterlichen Mosaikkunst ist sie eine ganz andere als etwa bei Leonardo, in der früh-

[1]) Nicht nur als den faustischen „Fliegengott“, auch als den „Herr der Ratten“ kann man den Teufel in den Abendmahlsdarstellungen finden (Engl. Psalterium, 13. Jahrh. München. Staatsbibl. Cod. lat. S. 835).

mittelalterlichen Buchillustration eine andere als bei Dürer. Meistens wird wohl diese Beziehung zwischen Kunstwerk und Text viel zu eng genommen; namentlich glaube ich, daß dies bei der Behandlung Leonardos sehr oft der Fall ist. Im allgemeinen werden wir immer ins Auge fassen, daß es sich um künstlerische Darstellungen handelt, d. h. um freie Äußerungen der künstlerischen Persönlichkeit, wobei die genaue Berücksichtigung des Textbuchstabens nur hemmend im Wege stehen konnte.

Für dieses Verhältnis des Künstlers zum Text ist aber besonders bei unserem Thema Eines als wichtig hervorzuheben, nämlich die Tatsache, daß sich das Abendmahl genau betrachtet zusammensetzt aus einer Reihe von Vorgängen, einer Reihe von Situationen. Und so werden wir erwarten, daß je nach der Beschaffenheit des künstlerischen Empfindens in den verschiedenen Zeiten eine andere Situation im Abendmahl den Künstler anregte, die Freiheit des Künstlers sich also u. a. darin äußerte, daß er, wenn er nicht gebunden war, ein anderes Moment in dem Vorgang als das befruchtende aufgriff, daß er, schon aus rein künstlerischen Gründen, einen anderen Textinhalt dem künstlerischen Inhalt seines Werkes zugrunde legte[1]). Schon aus diesem Grunde aber müssen wir uns im voraus mit der Darstellung der Evangelien vertraut machen.

Gehen wir aus von dem Matthäusevangelium, so heißt es (Matth. XXVI, 20 ff.; ich zitiere nach dem Text der Vulgata):

20. „Vespere autem facto, discumbebat cum duodecim discipulis suis.
21. Et edentibus illis, dixit: Amen dico vobis quia unus vestrum me traditurus est.
22. Et contristati valde, coeperunt singuli dicere: Numquid ego sum Domine?

[1]) Wenn Fr. X. Kraus dem Kunsthistoriker das Recht abspricht, religiöse Kunstwerke von seinem einseitigen Standpunkt aus zu erklären, so sei dagegen bemerkt, daß dieser Standpunkt nicht der einzige wahre zu sein braucht, aber doch für sich ganz berechtigt sein kann. Und daß er insofern auch der sicherste ist, als wir nun einmal von dem künstlerischen Denken eines Künstlers fast ausnahmslos viel besser unterrichtet sind als von seinem religiösen Denken. Kraus selber erklärt mit aus künstlerischen Gründen, daß Leonardo die Einsetzung nicht dargestellt hat (Gesch. der Chr. Kunst. II, 2).

23. At ipse respondens, ait: Qui intingit mecum manum in paropside, hic me tradet.
24. Filius quidem hominis vadit, sicut scriptum est de illo: vae autem homini illi, per quem Filius hominis tradetur: bonum erat ei, si natus non fuisset homo ille.
25. Respondens autem Judas, qui tradidit eum, dixit: Numquid ego sum Rabbi? Ait illi: Tu dixisti.
26. Coenantibus autem eis, accepit Jesus panem, et benedixit, ac fregit, deditque discipulis suis, et ait: Accipite, et comedite: hoc est corpus meum.
27. Et accipiens calicem gratias egit et dedit illis, dicens: Bibite ex hoc omnes.
28. Hic est enim sanguis meus novi testamenti, qui pro multis effundetur in remissionem peccatorum.
29. Dico autem vobis: non bibam amodo de hoc genimine vitis usque in diem illum, cum illud bibam vobiscum novum in regno Patris mei.
30. Et hymno dicto, exierunt in montem Oliveti."

Markus (Mark. XIV, 17ff.) stimmt mit dieser Schilderung fast wörtlich überein, nur fällt die Frage des Judas fort. Bei Lukas (Luk. XXII, 14ff.) folgen sich die Momente in einer anderen Weise, indem Jesus erst sein Hingehen ankündigt, dann Brot und Wein spendet und endlich den Verrat mitteilt mit den Worten (Luk. XXII, 21): „Verumtamen ecce manus tradentis me, mecum est in mensa". Eine nähere Andeutung des Judas fehlt; es folgen Vermahnungen an die Jünger. Johannes (Joh. XIII, 21 ff.) weicht beträchtlich von diesen Schilderungen ab. Nachdem er die Fußwaschung dem eigentlichen Mahlsvorgang vorausgeschickt hat, gibt er nur die Mitteilung des Verrats und die Kenntlichmachung des Verräters, diese aber viel ausführlicher und bestimmter als in den anderen Evangelien. Nach der Bestürzung der Jünger heißt es (Joh. XIII, 23 ff.):

23. „Erat ergo recumbens unus ex discipulis ejus in sinu Jesu, quem diligebat Jesus.
24. Innuit ergo huic Simon Petrus, et dixit ei: Quis est, de quo dicit?
25. Itaque cum recubuisset ille supra pectus Jesu, dicit ei: Domine quis est?

26. Respondit Jesus: Ille est, cui ego intinctum panem porrexero. Et cum intinxisset panem, dedit Judae Simonis Iscariotae.
27. Et post buccellam, introivit in eum satanas. Et dixit ei Jesus: Quod facis, fac citius.
28. Hoc autem nemo scivit discumbentium ad quid dixerit ei.
29. Quidam enim putabant, quia loculos habebat Judas, quod dixisset ei Jesus: Eme ea, quae opus sunt nobis ad diem festum: aut egenis ut aliquid daret.
30. Cum ergo accepisset ille buccellam, exivit continuo. Erat autem nox.

Es folgen längere Abschiedsreden an die Apostel. — Halten wir uns an den Text, so sind also im wesentlichen diese Momente für die äußere Erscheinung des Abendmahls bestimmend oder wichtig: Das ruhige Beisammensein beim Mahl mit den ernsten Mahn- oder Abschiedsreden von Christus zu seinen Jüngern, wobei nur für die Stelle und die Stellung des Johannes in dem gleichnamigen Evangelium Näheres angegeben ist. Vollständig übereinstimmend mit dieser Situation ist, wenn wir von der unbefangenen Vorstellung und der Textschilderung ausgehen, die Handlung des Segnens von Brot und Wein, während wir für die Spendung eine engere Beziehung zwischen Christus und den Aposteln erwarten dürfen. Anderes ergibt sich bei dem Moment der Verratsankündigung mit der Bestürzung der Jünger, ihren Reden unter sich, den Fragen des Petrus und Johannes. Unmittelbar daran anschließend — weshalb wir beides meistens zusammenfassen werden als die Entdeckung des Verrats — folgt die Kennzeichnung des Verräters, wobei die Situation, abgesehen von einer direkten Beziehung Christi zu Judas, als eine ähnliche zu denken ist; über das Erkennen des Verräters durch die Apostel lassen die Textangaben sich nicht aus, im Johannesevangelium möchte man fast sagen, daß es geleugnet wird. Zum Schluß wäre noch das Fortschleichen des Judas anzuführen, für die Erscheinung des Mahles selber aber ohne weitere Bedeutung. Wenn man will, sind auch die Abschiedsreden des Herrn, nach dem Verschwinden des Judas, hinzuzufügen.

Bevor wir zu einer Behandlung der Darstellungen übergehen, noch eine Bemerkung über diesen Akt der Segnung und Spendung von Brot und Wein. Indem diese Handlung, welche Bedeutung ihr auch zuzu-

schreiben sei, sich zunächst ergibt als eine Episode in dem historischen, vom Text geschilderten Mahlsvorgang, werden auch ihre Darstellungen zum Teil in den Bereich unserer Betrachtungen fallen (Bouts, Tintoretto). Dagegen läßt sich eine kontinuierlich zu verfolgende Reihe von Darstellungen zusammenstellen, in denen die kirchlich-religiöse Gesinnung des Künstlers (oder des Auftraggebers) sich darin äußert, daß er, anknüpfend an die genannte Handlung, mehr und mehr den kirchlich-mystischen Inhalt des Vorgangs hervorzuheben sucht, mehr und mehr sich von dem historischen Ereignis entfernt. Beschränkt er sich in dieser Abstraktion vom historischen Abendmahl darauf, daß er seiner Darstellung den Charakter eines gewöhnlichen Mahles nimmt, indem er nur Kelch und Brot auf den Tisch stellt, so haben wir noch keinen Grund, die Darstellung nicht in die Betrachtung aufzunehmen (Rosselli, Rubens). Geht er aber weiter — stellt er, wie Fra Angelico in S. Marco, nur noch einen Teil der Apostel beim Tische sitzend dar, während die übrigen (dazu Maria!) am Boden knieen und Christus die Hostien spendend umhergeht; läßt er, wie Signorelli im Dom zu Cortona, den Tisch gänzlich verschwinden, indem er nur Christus darstellt schreitend durch die Reihen der knieenden Apostel; oder endlich gibt er, wie die griechisch-byzantinischen Darstellungen, Christus als Hohepriester hinter der Mensa stehend, Brot und Wein reichend an die herannahenden Apostel — so handelt es sich richtig verstanden nicht mehr um Darstellungen eines und desselben Stoffes, die Probleme, die den Künstler bei der Darstellung des historischen Mahles beschäftigten, wurden vollständig andere und es ließen sich deshalb für uns keine fruchtbringenden vergleichenden Betrachtungen mehr anstellen. Von den Darstellungen, die in dieser Weise die rituelle Feierlichkeit des Hl. Abendmahles betonen, mußte also bei der Behandlung des historischen Abendmahles abgesehen werden.

I. Das italienische Abendmahl bis auf die Darstellung der toscanischen Hochrenaissance

Die Frage nach der positiven Bedeutung der altchristlichen Kunst für die künstlerische Entwicklung des Abendlandes muß in unserem Falle offen bleiben. Die nur für Eingeweihte verständlichen, symbolischen Andeutungen mit Bezug auf den mystischen Inhalt des „geheimnisvollen Mahles", wie wir sie wiederholt in der römischen Coemeterialmalerei antreffen (vorzüglich anknüpfend an die wunderbare Brot- und Fischvermehrung, oft bis zur Hieroglyphe verkürzt[1]), mögen auf anderem Gebiete von höchstem Interesse sein, für unsere Betrachtung bleiben sie ohne Bedeutung. Für die künstlerische Entwicklung der historischen Abendmahlsdarstellung ist in der altchristlichen Kunst, dieser unter geheimnisvollen Zeichen sterbenden Kunst der Antike, kein Ausgangspunkt zu finden.

Das byzantinische Abendmahl

Die ersten Darstellungen, welche sich dagegen mit dem reellen Vorgang des Abendmahls selber beschäftigen, bietet die byzantinische Kunst, und es wird sich zeigen, daß diese nun tatsächlich für uns einen Ausgangspunkt, die erste Stufe in der zu betrachtenden Entwicklungsreihe bedeuten. Es ist Dobbert, der, nicht abgeschreckt durch die unendliche Wiederholung desselben Schemas, sich um die Besprechung

[1]) Ausführliches bei Jos. Wilpert, Die Malerei der Katakomben Roms. Freiburg i. Br. 1903. Wenn W. die Beziehung zur Eucharistie in anderen, von den Handbüchern angeführten Darstellungen verwirft (Kraus' Realencyklopädie der Christl. Altertümer nimmt z. B. die Darstellungen vom Lamm mit dem Milcheimer), so zeigt das, daß heutzutage sogar für Eingeweihte die Sprache der Katakomben nicht mehr immer klar verständlich ist.

und Einteilung der zahlreichen, seit dem 5. Jahrhundert als Miniaturen in Psalter- und Evangelienhandschriften, als Wandmalereien und Mosaiken, als Schmuck an kirchlicher Kleidung und Gerät vorkommenden byzantinischen Abendmahlsdarstellungen verdient gemacht hat. Zugleich hat er ihr Fortbestehen in der späteren griechisch-katholischen Kunst und in der mittelalterlichen Kunst des Abendlandes verfolgt[1]).

Wenn wir uns mit einem einzigen Beispiel begnügen, so findet dies seine Begründung darin, daß bei dieser, mit nur sehr geringen Abweichungen immer denselben Typus zeigenden Kunst, wo die genaue Wiederholung als selbstverständlich erscheint und dies auch tatsächlich ist, eine Darstellung als Repräsentant für alle übrigen gelten kann; hauptsächlich aber deswegen, weil, wie noch dargelegt werden soll, diese byzantinischen Darstellungen oder Darstellungen byzantinischen Charakters nicht für sich gesehen sein wollen, ihre künstlerische Bedeutung für den größten Teil nicht in der Darstellung selber gelegen ist. Bei einer Betrachtung der Abendmahlsdarstellung als künstlerischen Gegenstand für sich, müßte daher die Behandlung einer größeren Reihe von Einzeldarstellungen byzantinischer Art als verfehlt erscheinen. Mit Rücksicht auf die Kunst der Folgezeit nehme ich ein spätes Beispiel auf italienischem Boden, nämlich eine wohl gegen den Schluß des 12. Jahrhunderts entstandene Mosaikdarstellung aus der Markuskirche zu Venedig.

Das Bild zeigt uns einen langen, mit Schüsseln, Broten und Eßgerät versehenen Tisch. An der hinteren Langseite befinden sich elf Apostel; Johannes, der äußerste nach links, beugt sich in den Schoß des Herrn, der an der linken Schmalseite sitzt. Diesem gegenüber sitzt rechts der 12. Apostel, den wir uns auf Grund von früheren byzantinischen Darstellungen als Petrus zu denken haben. Der mittlere der elf Jünger an der Langseite ist Judas, kennbar dadurch daß er über den Tisch, wahrscheinlich nach einer Schüssel, langt, ein Motiv, das wir fast ausnahmslos in den byzantinischen Darstellungen antreffen.

---

[1]) Ed. Dobbert, Die Darstellung des Abendmahls durch die byzant. Kunst. Leipzig. 1872.

Ed. Dobbert, Das Abendmahl Christi in der bildenden Kunst bis gegen den Schluß des 14. Jhds. Repert. für Kunstwiss. Bd. 13, 14, 15.

In einer unfarbigen Abbildung für sich betrachtet, mag das Bild nicht erfreulich wirken, und man ist erst geneigt, Riegel recht zu geben, wenn er behauptet, daß man die „ganze geistige Schwäche" der byzantinischen Kunst erkennen kann in diesem Bilde, „wo der Heiland und Judas einander passiv gegenübergesetzt sind, wo der eigentliche Inhalt ganz zurückgedrängt (ist) und die Situation in einer zeremoniellen Anordnung, ohne wahres Leben hingestellt"[1]). Nun wird auf diese Worte später noch zurückzukommen sein, aber sicher ist, daß dieses Abendmahl einen äußerst geringen Eindruck der Wirklichkeit macht. Selbstverständlich sind Anklänge an die Wirklichkeit vorhanden, sonst wäre keine bildliche Darstellung möglich. Es könnten sogar die Ansätze zu einer größeren Belebung auffallen im Vergleich zu früheren Darstellungen, von denen unser Bild sich auch dadurch unterscheidet, daß es die Anwesenden nicht mehr nach spät-antiker Weise auf dem Ruhebett (Sigma) am halbkreisförmigen Tische anordnet[2]), sondern an einem langen, rechteckigen. Man vergleiche auch die Differenzierung der Apostelköpfe mit der der Fußwaschung unten, wo der 2., 4., 6., 8. und 12. Apostel von links genau denselben Typus wiederholen. Aber doch ist hier wesentlich noch genau dasselbe Bestreben, nicht dem Gedanken, den man sich vom Abendmahl als Wirklichkeit machte, Ausdruck zu verleihen, sondern einfach die Tatsache in Erinnerung zu bringen, sie kurz anzudeuten durch trockene vorschriftsmäßige Darbietung des von dem Evangelientext gegebenen Materials; ein bloßes Aufzählen, wie es sich in engerem Sinne ganz ähnlich in der Darstellung des Tischgerätes zeigt. Die höhere Be-

[1]) H. Riegel, Über die Darstell. des Ab. besonders in der toscan. Kunst. Hannover. 1869. S. 14. Diese letzte Bemerkung ist unrichtig, was die Annahme des Judas betrifft. Von dem 10. Jhdt. an ist Petrus gewöhnlich in der rechten Ecke anzutreffen. „Die Ehrenplätze auf dem Sigma waren die Eckplätze (cornua) und zwar galt als erster Platz, an welchem der Gastgeber zu liegen pflegte, der in dextro cornu, als zweiter der in sinistro cornu, objektiv betrachtet" (Dobbert) Auf der Darstellung der Fußwaschung, unten an derselben Wand, erkennt man dieselbe Petrusfigur.

[2]) Die ravennatische Mosaikkunst des 5. Jhds. bringt eine solche Darstellung in den kleinen Passionsszenen, oben an der südl. Hochwand von S. Apollinare Nuovo (Abb. u. a. bei Carucci. Bd. IV, Taf. 250). Die biblischen Mahlsdarstellungen der Katakomben zeigen fast ohne Ausnahme die Gäste auf dem Sigma gelagert.

deutung Christi ist nur zu erkennen durch den Kreuznimbus. Judas konnte in der Darstellung mißverstanden werden, weil er nur durch eine altüberlieferte Handbewegung kenntlich gemacht wurde; auch er trägt einen Heiligenschein[1]). Es ist nicht zu ersehen, daß irgendwelcher inhaltliche Gedanke den Künstler interessierte. Wir haben eine reine Wortillustration vor uns; auch diejenigen Züge, die erst als frei empfunden anmuten könnten, sind nach dem alten Rezept wiederholt und folgen unmittelbar dem biblischen Bericht. Drei Apostel sind in den Evangelien bei dem Abendmahlsvorgang mit Namen hervorgehoben: Judas, Petrus und Johannes. Diese drei sind also auch bildlich von den anderen unterschieden: Johannes beugt sich in den Schoß des Herrn (Joh. XIII, 23), Petrus winkt dem Johannes (Joh. XIII, 24), Judas langt nach der Schüssel (Matth. XXVI. 23; Mark. XIV, 20). Die übrigen Apostel sehen sich fragend an (Luk. XXII, 23; Joh. XIII, 22); sie sollen bestürzt sein (Matth. XXVI, 22; Mark. XIV, 19), und man sehe, wie dies in den Handbewegungen angedeutet wird, der Künstler nun aber möglichst schematisiert, so daß die linke Hand aller in derselben Stellung auf dem Tisch ruht, während die der rechten variiert in dem Sinne, daß der 1., 3., 5. und 7. Apostel von rechts, und der 2., 4., 6. und 8. Apostel genau dieselbe Bewegung wiederholen. In all diesen Zügen ist an den Text mit der Ankündigung des Verrats gedacht; für Christus dagegen hat man, ohne die historische Wahrheit zu berücksichtigen, einen anderen Moment gewählt — die Segnung des Brotes erschien hier als das wichtigst Mitzuteilende.

Nun ist nicht zu leugnen, daß die byzantinischen Mosaikdarstellungen eben durch ein Fehlen von Lebendigkeit oft einen starken Eindruck unnahbarer Erhabenheit und weltfremder Feierlichkeit zu geben imstande sind, daß sie also einen schönen Wert für sich besitzen können. Namentlich wird dies der Fall sein, wenn einzelne Gestalten in ruhiger Präsentation vorgeführt werden. Aber an allererster Stelle wird es sich bei ihnen tatsächlich handeln um dieses Schreiben in Bildern, es verfolgen also die Darstellungen, für sich betrachtet, kein künstlerisches Ziel, sondern ein belehrendes, ein pädagogisches. Die Kirchenwand zu

[1]) In älteren byzantinischen Darstellungen, aber auch noch in italienischen des Trecento (Galerien von Verona, Bologna), oft einen schwarzen.

einer Bibel für die Nichtlesenden gestaltend, ist es in ihnen, daß vorzüglich der Gedanke Bonaventuras (1221—1274) zum Ausdruck kommt: Pictura est scriptura laicorum. Nicht für die Andacht waren diese Darstellungen bestimmt, sondern vielmehr für das Gedächtnis. Und es sei gleich bemerkt, daß diese belehrende Zweckbestimmung der bildenden Kunst nicht als etwas nur spezifisch byzantinisches aufzufassen ist, sondern als eigenartig für die Anfänge der bildenden Kunst überhaupt. Genau dieselbe Wortverbildlichung tritt uns in der frühmittelalterlichen Plastik entgegen; man denke etwa an die zeitlich unserem Bilde nahestehenden Skulpturen am Portale von S. Zeno in Verona, die doch nichts mit byzantinischer Kunst zu tun haben.

Wenn man aber die hohe positiv-künstlerische Bedeutung dieser byzantinischen Mosaiken, ohne welche sie dem Kunsthistoriker von keinem weiteren Interesse wären, würdigen will, so soll man sie nicht, wie bis jetzt hier geschah, für sich betrachten. Und damit komme ich auf einen zweiten wesentlichen Zug dieser anfangenden bildenden Kunst: ihr künstlerischer Wert beruht nicht auf der Darstellung für sich — der schöne Eindruck, welchen diese Mosaiken — und dasselbe gilt von den genannten Skulpturen — hervorrufen, beruht darauf, daß sie in unmittelbarem Zusammenhang mit der umgebenden Architektur aufgefaßt werden, er beruht auf ihrer eminent dekorativen Wirkung. Das ist die künstlerische Bedeutung dieser Mosaikdarstellungen, daß sie, am ehesten zu vergleichen mit guten alten Gobelinteppichen, mit feinstem Geschmack an der Kirchenwand angebracht, diese mit ihren raffiniert-schönen, farbigen Kompositionen schmücken. Diese zwei Punkte werden wir festhalten: nach der Darstellung betrachtet, dienen diese Mosaiken in erster Linie der belehrenden Tätigkeit der Kirche (als Einstellung), künstlerisch aber liegt ihr Wert im Dekorativen, dienen sie also der Kirche als Gebäude. Insofern ist auch unsere Abendmahlsdarstellung nur als schön zu genießen, wenn man sie in Zusammenhang betrachtet mit ihrer architektonischen Umgebung. Aber gerade weil ihre künstlerische Wirkung erst darauf beruht, als Teil von etwas anderem aufgefaßt zu werden, scheidet sie bei einer Betrachtung der Abendmahlsdarstellung als künstlerischer Gegenstand für sich aus, obwohl sie zugleich wiederum den sehr interessanten Anfangspunkt der zu betrachtenden Entwicklungsreihe bietet.

Weil die schöne Wirkung auf etwas ganz Äußerlichem beruht, auf etwas, das die Darstellung mit jeder andern gemeinsam hat, nämlich der farbigen Wirkung als solcher, ist es sogar noch von sekundärer Bedeutung, was eigentlich dargestellt wird. Das künstlerische Interesse galt nicht der gedachten Wirklichkeit des Abendmahlsvorganges, sondern der tatsächlich gegebenen Wirklichkeit der Kirchenarchitektur. Und damit haben wir mit einem Äußersten zu tun: richtig verstanden, ist in unserer Darstellung das Abendmahl noch nicht in den Bereich der Kunst getreten.

Es ist nicht die Sache des Kunsthistorikers, das „Warum" dieser Kunst zu erklären. Wir werden sie nicht mit Riegel als ein Zeichen der Geistlosigkeit und der Schwäche betrachten. Nicht die Wirklichkeit hatte Interesse für den Künstler; es handelte sich für ihn um die Begebenheiten von über die irdische Wirklichkeit erhabenen Wesen (alle Apostel tragen einen Heiligenschein um den ausdruckslosen Kopf). Daß er hierbei Wirklichkeitsformen wählen mußte, war vielleicht nur eine notwendige Konzession. Eine Belebung dieser Gestalten aber hätte für ihn wahrscheinlich nur eine Profanierung bedeutet. Sicher ist auch hier ein positiv ideelles Moment vorhanden, von dem wir nur sagen dürfen, daß es, streng zur Geltung kommend, die Möglichkeit einer bildenden Kunst ausschließt. Und es kann hierbei noch gesagt werden, daß, ästhetisch betrachtet, ein Wirklichkeitsanspruch dieser Mosaikdarstellungen bei der eigenartig dekorativen Aufgabe, die sie erfüllen, nur zu verurteilen wäre; späte Mosaiken aus derselben Markuskirche zeigen in dieser Hinsicht einen wesentlich schlechteren Geschmack.

Andererseits — und diese zwei Momente werden sich weiterhin immer zeigen, ohne daß wir eines von beiden als das ausschlaggebende annehmen — ist es sicher, daß der Künstler nicht im Stande war, eine größere Naturwahrheit zu geben. Schon die Mosaiktechnik, dieses Zusammenstellen von farbigen Steinchen, hätte, so vorzüglich geeignet zu dekorativen Zwecken, ihn an dem Erreichen von naturwahren Formen und Farben gehindert[1]).

[1]) Die überraschend naturalistischen musivischen Darstellungen der reifen und überreifen Antike (Sosos' Tauben!) sind nicht das einzige Beispiel davon, daß eine Kunst über die von ihrer eigenartigen Technik gewollten Formen zuletzt

So wenig es offenbar die wirkliche Begebenheit des Vorganges war, der sich das künstlerische Interesse der Zeit zuwandte, so wenig irgendein positiv-inhaltlicher Gedanke in der Darstellung seinen Ausdruck fand und zu der Darstellung anregte, so falsch wäre es zu meinen, daß nun der biblische Vorgang für die damalige Zeit überhaupt keine Bedeutung besessen hätte. Im Gegenteil, wenn wir die kirchlich-religiöse Anschauung befragen, so ergibt sich, daß in dem Abendmahlsvorgang ein Moment lag von allerhöchster Wichtigkeit: der Akt des Segnens und Spendens von Brot und Wein. Mehr als das bloße letzte Beisammensein von Christus mit seinen Jüngern und das dabei Vorgefallene, verstand die Kirche das letzte Abendmahl auf Grund dieses Aktes als „das geheimnisvolle Mahl“[1]), als das zum erstenmal sich Vollziehen des geheimnisvollen Opfers, die Einsetzung des H. Sakraments, die erste Feier der Kommunion (der Apostel). An ihn knüpfte die Kirche das eucharistische Dogma, „das Herz des Christentums, die belebende Mitte der kirchlichen Dogmen, den Kern des religiös-sittlichen Lebens, die Sonne des katholischen Kultus“.

Dieser mystisch-sakramentale Inhalt bedeutet für die Kirche — und darum handelt es sich hier — nicht irgendeinen Inhalt, in ihm liegt die wesentliche inhaltliche Bedeutung des Abendmahlsvorganges. Wir haben keineswegs nach dem Wert dieses Inhaltes zu fragen; daß er vielleicht im letzten Grunde und Ursprung auf einen ganz natürlichen Gedanken, eine durchaus menschliche, auch im Abendmahl zum Ausdruck kommende Beziehung von Christus zu den Jüngern, zurückgeht, sei hier nur vermutet. Die inhaltliche Vertiefung, die die historische Abendmahlsdarstellung im Laufe der Zeit erfuhr, soll uns die Gelegenheit geben, bei der Behandlung Leonardos mit aller Vorsicht auf diese Frage zurückzukommen. Worauf ich aber hier weisen möchte, ist die, wenn man es nüchtern und klar betrachtet, doch ganz merkwürdige Tatsache, daß, während der eigentliche Abendmahlsvorgang für sie

---

hinausgeht. Wir haben es da aber nicht wie hier mit einer herrschenden Stellung der Mosaik als bildende Kunst zu tun, sondern vielmehr mit einer in Mosaik übersetzten, hoch entwickelten Malerei. Eine gute Parallele bieten die in Mosaik übertragenen Gemälde der Peterskirche, Rom.

[1]) „*ὁ δεῖπνος μυστικὸς*“, wie schon den byzantinischen Darstellungen des historischen Mahles öfters beigeschrieben ist.

nicht mehr oder noch nicht das geringste Interesse hat und vollständig inhaltlos dargestellt wird, die byzantinische Kunst dieses sein Wesen (den sakramentalen Inhalt) vollständig von dem historischen Vorgang getrennt, in abgesonderten Darstellungen vorführt[1]). Es geschieht das in den häufig in der byzantinischen Kunst anzutreffenden Darstellungen des sog. liturgischen Abendmahles, wo Christus gegeben wird als Priester vor dem Altartisch, der Mensa, stehend, oft in verdoppelter Gestalt nach rechts und links das Brot und den Wein reichend an die von beiden Seiten herannahenden kommunizierenden Apostel[2]).

So werden wir die Stellung der byzantinischen Kunst zum Abendmahle dahin verstehen, daß der tatsächliche Vorgang nur erst als eine seelenlose Hülle dargestellt wird, während seine eigentliche Seele, sein Wesen, nicht mehr oder noch nicht in ihm verstanden, von ihm getrennt in neben ihm bestehenden Darstellungen angedeutet wird, und als eine gespensterhafte Nebenerscheinung ein eignes Dasein führt.

Gegen die altchristliche Kunst aber müssen wir die Darstellung wenigstens dieser Hülle, dieses noch unbelebten Körpers, als einen Gewinn betrachten.

Giotto

So nebensächlich die persönliche Bedeutung des Künstlers war, bei den katalogisierend-beschreibenden Darstellungen der byzantinischen Kunst, so wichtig mußte die künstlerische Persönlichkeit sein, sobald es sich um Darstellungen handelte, die eine ideale innerliche Vorstellung des Abendmahlsvorganges zum Ausdruck brachten. So ist die erste künstlerische Behandlung des Abendmahls auch zugleich mit der Persönlichkeit eines bestimmten Künstlers verbunden. Dieser ist derjenige, auf den in tieferem Sinne die selbständige italienische Malerei zurückgeht: Giotto.

Das hier zu behandelnde von ihm gemalte Abendmahl befindet sich in einem Zyklus von Wandbildern mit Darstellungen aus dem

---

[1]) Es ist wie in den kirchlichen Handbüchern unserer Zeit: man sucht unter „Abendmahl", findet aber nur das Wort und wird verwiesen nach „Eucharistie".

[2]) Auf italienischem Boden findet sich eine solche in der Markuskirche selber. Bekannter ist die Darstellung auf den Schultern der Kaiserdalmatica zu Rom (Sakristei der Peterskirche, 11. Jhdt.).

Leben des Heilandes, 1305—07 von Giotto für die Madonna dell' Arena zu Padua geschaffen.

Zwischen der Mosaikdarstellung der S. Marco und dem mehr als ein Jahrhundert später entstandenen Werk Giottos liegt wahrscheinlich eine größere Kluft, als wir jemals späterhin wieder antreffen werden.

Auch die Freskenzyklen Giottos haben noch eine stark dekorative Bedeutung; auch sie haben noch Ähnlichkeit mit die Kirchenwand schmückenden Teppichen. „Ringsherum laufen Bänder mit mosaizierten Mustern und wenn nun eben diese Muster sich auch im Bild wiederholen, so wird die Phantasie zu gar keiner Unterscheidung zwischen Einrahmung und Eingerahmtem veranlaßt, und der Eindruck der flächenhaften Wanddekoration muß notwendig sich aufdrängen[1]).

Auch bei Giotto sind die Darstellungen nicht nur um ihrer selbst willen da, und ihre Schönheit erschöpft sich nicht ganz in den Darstellungen selber, sondern gilt noch zum Teil der architektonisch schönen Wirkung des Kirchengebäudes. Uns fällt dabei ein, daß Giotto nicht nur bildender Künstler, sondern auch Architekt war. Schon Burckhardt sagt: „(Die Schule) lebt in einem innigen Verhältnis zur Architektur. Bei der Verzierung der Gewölberippen, bei ihrer Einrahmung mit Ornamenten und Halbfiguren, arbeiten Maler und Baumeister so zusammen, daß sie eine Person zu sein scheinen“[1]). In diesem Punkt ist eine Übereinstimmung mit der byzantinischen Mosaikkunst zu erblicken. Aber wenn beim Besuch der Arena-Kapelle die einzelnen Bilder nach einer zum Teil nicht bequemen, eingehenden Betrachtung zu voller Wirkung für sich gekommen sind, so fällt der ungeheure Unterschied mit den Mosaikdarstellungen auf. Es ist der Unterschied zwischen bildender Kunst und Dekoration. Diese Darstellungen tragen eine Schönheit in sich, jede ist eine künstlerische Tatsache für sich, denn sie ist der Ausdruck eines künstlerischen Erlebnisses, das durch die lebendige Vorstellung des betreffenden Vorganges als einen wirklichen, sich in dem Künstler vollzog.

Betrachten wir nun das Abendmahl für sich. Auch Giotto folgt dem Evangelientexte, aber nicht nach dem Buchstaben, um zu dozieren,

[1]) Wölfflin, Die klassische Kunst. S. 10.
[2]) Burckhardt, Cicerone. 9. Aufl. S. 614.

die künstlerische Wirkung auf das Dekorative beschränkend. Wenn der Auftrag für diese Freskenserie auch sicher mit aus pädagogischen Rücksichten erfolgt sein mag, was schon klar aus der Verteilung der Darstellungen spricht, so geht Giotto als Künstler weit über diese hinaus. In seiner Abneigung gegen das Dozieren mag sich sogar ein stark persönliches Moment geltend machen. Er, der Laie, steht in dieser Hinsicht im Trecento vielleicht vereinzelt da; man denke an die später schaffende Dominikanerkunst im Campo-Santo zu Pisa oder in der spanischen Kapelle zu Florenz.

Wenn auch Giotto sich getreu dem biblischen Texte anschließt, so tut er dies als bildender Künstler, dessen künstlerische Phantasie von den Erscheinungen der Wirklichkeit angeregt wird, um eine lebendige Vorstellung von der tatsächlichen Begebenheit aus ihm zu gewinnen, diese von neuem vor seinem Geiste abspielen zu lassen.

Und damit ist nun der weitgehende Unterschied mit der Mosaikdarstellung erklärt. Das Abendmahl schwebt nicht auf einem Goldgrund, alle Raumandeutung entbehrend, als wäre es eine überirdische Erscheinung, sondern es ist in einer Umgebung gedacht. Es findet statt in einer gedeckten, nach zwei Seiten offenen Halle, so daß ein Einblick in sie gewährt wird. Und die jeden Eindruck der Wirklichkeit ausschließende, der trockenen Aufzählung aber genügende, zweidimensionale Disposition der Mosaikdarstellung ist verschwunden: neben der Raumdarstellung werden, sei es auch nur von der Gefühlsperspektive geleitete Versuche gemacht, den Eindruck des Räumlichen zu geben. Die Apostel sitzen nicht in trockener Aufreihung als ebensoviele Halbfiguren nebeneinander gegen die Wand geklebt; sie sitzen wie die Wahrscheinlichkeit es eingab, um den Tisch herum: Christus links in der Ecke, Johannes an seine Brust gelehnt, Judas, mit Christus die Hand in die Schüssel tauchend, links vor dem Tisch; nach rechts hin vier weitere Apostel. Ein resoluter Realismus brachte es nun mit sich, daß wir von diesen letzten nur die Rückansicht bekommen; und welche Welt Giotto von der byzantinischen Kunst trennt, werden wir am besten inne, wenn wir auf die für uns so naive[1]) Erscheinung dieser Rückfiguren achten.

[1]) „naive“ — vielleicht auch sagt der modern Empfindende „raffinierte“. Mit beiden Begriffen tut man Giotto gleich großes Unrecht. Überhaupt glaube

So dachte Giotto sich das Abendmahl und so malte er es. Da waren nun keine alten Formeln zu wiederholen, und wie diese mächtigen, aber so äußerst schlichten Rückenfiguren von neuem erlebt sein wollten, so mußte Giotto alle seine Figuren, ihren Gesichtsausdruck, vor allem aber ihre Haltung und Gebärde, ihre Gewanddrapierung, durch eine Reihe von Beobachtungen aus der Wirklichkeit entlehnen. Man betrachte das sanfte Antlitz des Johannes, den feinen, scharfen Kopf Christi mit dem in langen Wellen abfallenden Haar, seine Handbewegung oder die des zweiten Apostels von rechts im Hintergrunde. Das alles ging aus tiefster Einfühlung und inniger Beobachtung in die Wirklichkeit hervor.

Welcher Gedanke im Abendmahl bestimmt nun den künstlerischen Inhalt von Giottos Darstellung? Augenscheinlich ist die Ankündigung des Verrats angedeutet; das dürfte bei einer Abendmahlsdarstellung nicht fehlen. Aber dieser Verrat ist eben nur angedeutet, er beherrscht keineswegs den künstlerischen Inhalt. Dagegen ist es auch nicht die Einsetzung der Kommunion, die dem Bilde erst seine Bedeutung verleiht. Worauf unmittelbar die Wirkung der Darstellung beruht, ist der Ausdruck des feierlichen Beisammenseins dieser dreizehn heiligen Männer.

Und damit muß Giotto nun von einer anderen Seite betrachtet werden. Er gibt den denkbar allgemeinsten Inhalt des Abendmahls: seine erhabene Feierlichkeit. Und sein Realismus besteht darin, daß er dieser Erhabenheit, in unendlicher Entfernung von der byzantinischen Kunst, einen Ausdruck der Wirklichkeit verleiht, was ihm dadurch möglich war, daß er vor der ihn umgebenden Welt dieses allgemein Erhabene empfand und festzuhalten wußte. Aber andererseits ist Giotto wieder nichts weniger als Realist, wie wir das verstehen. Diese Rückenfiguren sind einmal mit ägyptischen Statuen verglichen worden; darin liegt ein Gedanke der Abstraktion vom Lebendigen, die tatsächlich bei Giotto vorliegt. Er folgt nicht der Natur in der unendlichen Verschiedenheit ihrer Einzelerscheinungen; diese haben für ihn als solche keine Bedeutung, keine charakteristische Sonderbedeutung, und

---

ich, daß Giotto zu den künstlerischen Persönlichkeiten gehört, denen der Kunsthistoriker viel eher gerecht wird als der spontan empfindende Laie oder Künstler.

— was für einen Italiener mehr sagt — keine schöne Einzelbedeutung der Form, der Linie, der Farbe. Das Abweichen von der natürlichen Farbe kann bei Giotto ebensosehr auffallen, wie das Nichtgeben des Schönen im engeren Sinne. Dies will nicht sagen, daß die Erscheinungen der Wirklichkeit leer für ihn sind, sondern er faßt in denselben die allgemeinere Bedeutung, die über das Einzelne hinausgeht: ein Allgemeinmenschliches in den Individuen, ein allgemeines Geschehen in dem zufälligen Vorgang; und so auch sieht und gibt seine Kunst keine Persönlichkeiten, sondern Personen, Träger allgemein-menschlicher Empfindungen. In dem tiefen Verstehen dieses Allgemeinmenschlichen und in dessen Wiedergabe liegt Giottos Größe. In dieser, in ihrer Erhabenheit über dem Zufälligen uns so religiös anmutenden Betrachtung der Dinge liegt die immer wirkende Rührung, die immer geltende Wahrheit seiner Kunst[1]).

Kehrt man nun zur Arena-Kapella zurück, so muß man fragen, ob Thode nicht etwas übertreibt, wenn er von der in dem Zyklus vorhergehenden Darstellung des Judas bei den Priestern behauptet: „Zu einem Zartheit und Sanftheit heuchelnden Maskenantlitz hat Giotto, Castagno und Leonardo den Weg weisend, das teuflisch Böse zur furchtbar beredten Erscheinung zu bringen gewußt. Alles Bewegliche in diesem Kopf: das Auge, der Mund, selbst das Haar ist Lüge, nur der Knochenbau spricht die Wahrheit. Was solche Maske aber vortäuschen möchte — und hierin liegt das entsetzlich Großartige der Giottoschen Konzeption — ist die heilige Erscheinung Christi selbst“[2]).

Dies alles scheint nicht nur eine Übertreibung, sondern fast ein Verkennen von Giottos Kunst. Gewiß bedurfte es dieses Teufels hinter Judas' Rücken, eben weil Giotto das Teuflische in dem Judas selber nicht auszudrücken vermag; die Möglichkeit wäre ihm wahrscheinlich gar nicht eingefallen. Erst viel später ist eine individuelle Charakterisierung, wie Thode dem Giotto zumutet, von der Kunst erreicht

[1]) Mit dem Worte „religiös“ wollen wir vorsichtig sein. Wir brauchen bei aller Tiefe seiner Persönlichkeit noch nicht an eine übergroße persönliche Religiosität Giottos zu denken. Das Gegenteil scheint der Fall zu sein. Vielmehr meine ich, daß die Stellung der trecentistischen Kunst als solche zu der Wirklichkeit als eine religiöse zu bezeichnen wäre.

[2]) Thode. Giotto. Bielefeld-Leipzig 1899. S. 116.

und — verlangt worden. Sogar bei Leonardo hätte das Reden vom lügenden Haar des Judas keinen Sinn; nur in der Kunst des Nordens könnte ähnliches aufkommen.

Und, wenn auch ein Unterschied zwischen dem Judas bei den Priestern und dem Judas der Abendmahlsdarstellung existiert, so brauchen wir noch keine Schülerhand anzunehmen, um das ruhige, sanfte Antlitz im zweiten Fall zu erklären. Dort ging es um den verräterischen Judas als Hauptperson und mußte Giotto allen Nachdruck auf die schlechte Tat legen (der Teufel!); hier hat die Person des Judas keine Bedeutung, denn wie gesagt ist hier im Grunde nicht an den Verrat gedacht. Wie in allen seinen Darstellungen Giotto das Auge nicht auf das Momentane gerichtet hat, und diese daher alle, auch wenn eine Handlung dargestellt ist, einen Eindruck der gegenständlichen Ruhe machen, so wählt er auch hier einen allgemeinern Inhalt, der das Momentane ausschließt: nicht die Verratsankündigung, sondern das letzte feierliche Beisammensein der heiligen Männer gibt er. Und es sei gleich auch hier bemerkt, daß, wie im allgemeinen Giottos Kunst sich weniger bewährt, wenn sie gezwungen ist, momentane Handlungen und Bewegungen zu geben (Betlehemitischer Kindermord), auch die Voraussagung des Verrats mit dem Bewegtsein und der Bewegung der Apostel dem Künstler nicht gelungen wäre.

Wo nun die ganze Aufmerksamkeit sich auf das ernste Beisammensein richtete, und darauf nun auch direkt die Wirkung der Darstellung beruht, könnte die besondere Persönlichkeit der Anwesenden keine oder nur geringe Bedeutung haben. Es ist ganz bezeichnend, daß Judas noch einen Heiligenschein getragen zu haben scheint. Auch Riegel übertreibt wohl, wenn er meint, daß Petrus aussieht, als hätte er zu Judas gesagt: „Hebe Dich weg, Elender". Es ist nicht einmal so sicher, wer hier der Petrus ist; wenn er zu Christi Linken sitzt, so sieht er, genau betrachtet, Judas nicht einmal an. Sogar Christus wäre, örtlich gar nicht hervorgehoben, ohne äußerliche Andeutungen von seinen Jüngern nicht so leicht zu unterscheiden. Es ist nicht an besondere Beziehungen zwischen den Anwesenden gedacht, und diese gelten nicht als Persönlichkeiten. Es sind jüngere und ältere Männer gegeben, aber sie sind nicht unterschieden durch Zorn, Heuchelei oder was sonst. Und so ist auch deutlich, warum es Giotto

und auch uns, die wir das Bild betrachten, ziemlich gleichgültig sein kann, daß er einige der Anwesenden uns beinahe völlig den Rücken zuwenden läßt, ohne dabei etwa an Charakterstudien aus dem Haare zu denken! Auch in diesen Rückenfiguren kommen die Apostel zu der Bedeutung, die sie haben: auch diese tragen (und wie!) die ruhige, feierliche Stimmung, welche als das Treffende im Abendmahl empfunden war. Hätte Giotto alle Apostel in einer Reihe nebeneinander in Vorderansicht gegeben, so wäre er, mit einem geringeren Eindruck der Wahrscheinlichkeit, ohne genremäßige Zutaten, welche bei ihm nicht zu erwarten sind, nicht ganz an einer Leere, wie sie in dem Mosaik der S. Marco herrscht, vorbeigekommen. Jetzt bringt er Abwechslung und Geschlossenheit; die Rückenfiguren bilden eine treffliche Füllung des Vordergrundes.

Und so löst Giotto die Aufgabe der Anordnung dieser dreizehn Männer am Tische in einer Weise, wie sie für das Verhältnis seiner Kunst zur Außenwelt, für seine Auffassung des Abendmahles, höchst bezeichnend ist. Sein Sinn für die Wirklichkeit des Abendmahlsvorganges einerseits, andererseits die Tatsache, daß bei dem gewählten allgemeinen Inhalt die Apostel keine Persönlichkeiten für Giotto bedeuten, veranlaßten ihn zu dieser Auffassung; ein hochentwickeltes, verfeinertes Vermögen der bildlichen Gestaltung befähigte ihn zu der Darstellung.

Um mit einer allgemeinen Bemerkung zu schließen: es ist begreiflich, bei dem angedeuteten Verhältnis von Giottos Kunst zur gesehenen Realität, wie vorzüglich die Darstellung von biblischen Vorgängen ihr lag. Diese Kunst war nicht direkt abhängig von der gesehenen Welt, und der besondere Charakter der darzustellenden Vorgänge beschäftigte sie ebensowenig, wie der der erlebten Wirklichkeit; den allgemeinen Gedanken, den der Künstler in jenen fand, konnte er aus der Betrachtung dieser gewinnen.

Und zuletzt werden wir bedenken, daß eben in dem Abstrahieren vom Lebendigen, Besondern, noch ein gemeinsamer Zug mit der byzantinischen Kunst vorliegt. Giotto wird so leicht mißverstanden, weil seine Kunst in zu absolutem Gegensatz zu dem Vorhergehenden gedacht wird; bedeutet doch sein Lehrer Cimabue eine erste Entwicklung aus der „griechischen Manier“ heraus, und nicht so leicht ist in

den frühesten Fresken Giottos in Assisi seine Hand von der Cimabues zu unterscheiden. So kann bei allem tiefgehenden Unterschied mit der byzantinischen Kunst, mit seinem revolutionären Auftreten ihr gegenüber, auch bei Giotto manchmal ein Schematisieren vorkommen, das noch an diese erinnert: ich weise in diesem Abendmahl auf den zweiten und vierten, ersten und dritten Apostel von rechts hinter dem Tische. Und wenn gesagt wurde, daß für die byzantinische Mosaikdarstellung, wenn wir sie auf ihre künstlerische, d. h. hier dekorative Wirkung hin richtig verstehen, der zugrunde liegende biblische Vorwurf gleichgültig ist, so muß bei Giottos Darstellung bemerkt werden, daß der besondere Vorgang des letzten Abendmahles noch insofern zurücktritt, als vielmehr irgendein feierliches Mahl denselben künstlerischen Inhalt hätte abgeben können.

Daß in dieser Behauptung nicht im geringsten eine Herabwürdigung von Giottos Kunst liegt, sei ausdrücklich betont. Riegel scheint mir Unrecht zu haben, wenn er die Abwesenheit eines bestimmten dramatischen Inhaltes im Abendmahle einer natürlichen Befangenheit Giottos zuschreibt. Wie in der Abwesenheit einer eigentlich bildenden Kunst bei den Byzantinern, so liegt hier in der Abwesenheit eines besonderen dramatischen Inhaltes ein ideelles Moment von positivem Wert. Die Unfähigkeit, einen dramatischen Inhalt in der Darstellung zum Ausdruck zu bringen, mag dann daneben festgestellt werden.

In der Münchner Pinakothek befindet sich eine zweite, kleine Abendmahlsdarstellung, welche Giotto zugeschrieben wird. Ohne die Echtheit bestimmt verwerfen zu wollen, scheint es mir doch besser, nicht von diesem Werk als Beispiel einer Giottoschen Abendmahlsdarstellung auszugehen. Auch wenn wir dem kleinen Maßstab und einem anderen technischen Verfahren Rechnung tragen, bleibt doch Vieles nicht gut zu erklären, wenn das Bildchen, wie Thode glaubt, eine Vorstudie von Giottos Hand für die Arenafreske sein sollte. Wenn es von Giotto ist, so müßte es vor der Freskodarstellung entstanden sein. Diese unglückliche Anordnung der an der rechten Schmalseite aufeinander gedrängten Apostel, wo drei beinahe völlig von den Heiligenscheinen verdeckt sind, wäre doch nach der klaren Anordnung der Arenadarstellung höchst unwahrscheinlich; ebenso das Anbringen

dieser überflüssigen, schwer auf den Anwesenden lastenden Empore. Nun sprechen aber andere Züge gerade für einen späteren Geschmack: die Ruhe ist nicht nur aufgehoben durch die vielfachen Überschneidungen, auch sonst ist hier ein Streben nach größerer Lebendigkeit. Man betrachte die Figuren vor dem Tische, wie der Judas sich zu Christus dreht, der mittlere Apostel scharf den Kopf wendet, der dritte sogar sich in einen guten Trunk vertieft (ein für Giotto sehr unfeiner Zug!). Wieder ein anderer schneidet Brot. Auch die verschiedenartige Gewanddrapierung vermeidet die ruhige Strenge der Paduaner Freske eine Wiederholung derselben Köpfe kommt nicht vor. Es ist doch nicht wahrscheinlich, daß Giotto später mit Rücksicht etwa auf eine mehr monumentale Bedeutung oder auf die Fernwirkung seines Wandbildes so entschieden von dieser größeren Lebendigkeit zurückkam Aber wichtiger für uns noch ist die Isolierung des Herrn in dem Münchner Bilde; es ist sehr unwahrscheinlich, daß dieser reifere, oder besser spätere, Gedanke nachher aufgegeben wird, nur zu Gunsten einer klareren Komposition. Auch würde Giotto nicht dem Judas auf dem Paduaner Bilde einen Heiligenschein geben, wenn er ihn vorher ohne abgebildet hätte. Ich nehme noch nicht einmal das Flüssigere Weichere, man möchte fast sagen, mehr Malerische der Münchner Behandlung gegenüber der scharfen, absoluten Formgebung in der Freske als ein Zeichen späteren Entstehens; das andere Verfahren könnte die Ursache sein[1]). Wohl ist darauf hinzuweisen, daß, wenn diese größere Weichheit einen Augenblick für einige der Münchner Köpfe einnehmen mag (Christus, der brotschneidende Apostel), neben dem Paduaner Bilde gerade die oberflächliche Formgebung, das Unbedeutende und Flüchtige peinlich ins Auge fällt. Man vergleiche den Faltenwurf der Gewänder, den Kopf des Johannes, Arm und Hand Christi.

Eingehende Vergleichung könnte diese Beispiele noch vermehren, und mir scheint, daß alles darauf hinausgeht, die übrigens auch schon früher aufgestellte Vermutung[2]) zu berechtigen, daß hier das Werk einer Schülerhand vorliegt, die nach Giottos Abendmahl arbeitete und einem

---

[1]) Das Münchner Bildchen ist mit Tempera auf Holz gemalt; Giottos Wandmalereien wurden al fresco ausgeführt, mit Tempera vollendet.

[2]) Crowe und Cavalcaselle bezeichnen das Bildchen als „aus der guten Giottoschen Schule".

oberflächlichen aber späteren Geschmack in allerlei Zutaten und Umänderungen folgte, dabei aber die ganze Wirkung von Giottos Darstellung verfehlte.

Darstellungen vom Abendmahl in Zusammenhang mit den Passionsszenen sind im italienischen Trecento, namentlich auf Altartafeln, häufig anzutreffen. Und wenn Giottos Bild der Arena-Kapelle uns auch das weitaus vollkommenste und edelste bleibt, so fällt es doch so früh, daß in diesen späteren trecentistischen Darstellungen oft schon eine ganz erhebliche Änderung der künstlerischen Absichten wahrzunehmen ist, die auch die nähere Betrachtung einer derselben — etwa das merkwürdige Abendmahl Pietro Lorenzettis in Assisi — rechtfertigen konnte als Übergang zu Fra Angelicos Bildchen der Akademie in Florenz. Was bleibt, ist das ruhige, schwere Beisammensitzen der Anwesenden. Was auch fast durchwegs bleibt, der naive Realismus in den uns den Rücken zuwendenden Gestalten vor dem Tische. Was aber die neuen Züge betrifft, die uns gerade in diesen Passions-Abendmählern des späteren Trecento manchmal überraschen, so tun wir besser, auf sie mit ein paar Worten zu kommen bei der Behandlung von Giottos bedeutendstem Schüler Taddeo Gaddi, mit dem wir jetzt auf eine andere Art von Darstellungen übergehen.

Taddeo Gaddi

Neben ihrer Erscheinung in den Bilderzyklen des Trecento kommt die Darstellung des Abendmahls schon im 14. Jahrhundert in größerem Maßstab als Bild für sich vor, nämlich an den Wänden der Klosterrefektorien. Eine solche Darstellung, das erste Beispiel für die uns später oft entgegentretenden toskanischen Refektorien-Cena-Bilder, und daher unsere Aufmerksamkeit in hohem Maße beanspruchend, finden wir schon in der Schule Giottos vertreten in dem ehemaligen Refektorium von S. Croce zu Florenz. Von Crowe und Cavalcaselle sowie von Burckhardt dem Taddeo Gaddi zugeschrieben, soll das Werk im folgenden als das seinige betrachtet werden.

Das Bild erinnert zuerst durch seine Komposition in nicht erfreulicher Weise an die Darstellung der S. Marco-Mosaik. Die Apostel sitzen in einer langen Reihe isoliert nebeneinander an der Langseite eines mit Speise und Trank versehenen Tisches. Je fünf sitzen zu

beiden Seiten einer nicht deutlich hervorgehobenen mittleren Gruppe, gebildet aus Christus, der redend seine Hand erhebt, dem in seinen Schoß gebeugten Johannes und dem ihnen gegenüber isoliert vor dem Tisch sitzenden Judas, der die Hand in die Schüssel taucht. Von den übrigen Aposteln ist Petrus, neben Johannes sitzend, zu erkennen. Eine Raumandeutung fehlt.

Bevor wir versuchen, die von Giotto weit abweichende Darstellung zu erklären, werden wir uns erst den wesentlichen Unterschied zwischen einem solchen Refektorienbilde und der Darstellung aus einem Freskenzyklus, wie sie die Arena-Kapelle bietet, vergegenwärtigen.

Für den Inhalt des Abendmahles selber existiert dieser Unterschied zunächst nicht. Mir scheint, daß Riegel mit Unrecht meint, für die Refektorien liege eine Verbindung des Abendmahles mit dem Meßopfer auf der Hand. In den episch-darstellenden Bilderzyklen mit Szenen aus dem Leben Christi erscheint das Abendmahl neben so vielen anderen Vorgängen eben als dieses historische Ereignis. Aber auch in den Klosterrefektorien wurde das Abendmahl nicht so sehr in Zusammenhang mit dem sakramentalen Opfer erfaßt, — als das hohe Vorbild zu den in dem Speisesaale stattfindenden Mahlzeiten handelte es sich vielmehr um diesen andern Mahlsvorgang, wird auch hier die geschichtliche Seite des letzten Abendmahls betont. In allen späteren Refektorien-Cena-Bildern ist dies der Fall, und auch bei Taddeo Gaddi ist (wie auch Kraus zugibt), nicht an die Einsetzung des Sakramentes gedacht[1]).

Aber ein wesentlicher Unterschied existiert dennoch, sei es auch in ganz anderer Hinsicht. Das Refektorienbild ist nicht mit dem

[1]) Schon die byzantinische Kunst gab in den Speisesälen der Klöster das historische Abendmahl. Von Bedeutung ist in diesem Zusammenhang, daß das Handbuch der Malerei vom Berge Athos eine Vorschrift enthält, wonach in der Trapeza (Refektorium) auch noch andere biblische Mahlsdarstellungen anzubringen seien und zwar: Christus, wie er mit den Zöllnern speist; die Apostel, wie sie Ähren zerreiben; Christus, wie er die fünf Brote segnet; Marthas Gastfreundschaft; Christus, wie er in Emmaus das Brot bricht; wie er gebratenen Fisch und Honig ißt; Christus am Meer von Tiberias u. a. m. (Dobbert). Also zum Teil Darstellungen, die mit dem kirchlich-sakramentalen Inhalt des letzten Abendmahls nichts zu tun haben. Auch die spätvenezianische Malerei greift für die Refektorien oft nach der Darstellung von willkürlichen biblischen Gastmählern.

kleinen, erst bei genauerer Betrachtung für sich zur Geltung kommenden Einzelbild eines umfassenden Zyklus von Darstellungen zu vergleichen. Vielmehr mit einem solchen Bilderzyklus als Ganzem. Oft in überlebensgroßem Maßstab ausgeführt, die ganze Fläche oder den größten Teil der Wand einnehmend, gewinnt das Bild für sich allein sozusagen die Bedeutung eines solchen Bilderzyklus als Ganzes betrachtet; es bekommt eine breitere, mehr monumentale, repräsentative Bedeutung. Daneben ist dann zu bemerken, daß, wenn dort die einzelnen Darstellungen außer der dekorativen Funktion des ganzen Zyklus fielen, jetzt, wo das Bild für sich die Wanddekoration ausmacht, es in eine unmittelbare Beziehung zur Architektur gelangt; das Werk als im Zusammenhang mit dem Raum gedacht einer tektonischen Gesetzmäßigkeit gehorchen muß, bzw. die Sprache der Architektur in ihm nachklingt.

In seiner monumental-repräsentativen Bedeutung und in dem notwendigen Eintreten einer tektonischen Gliederung haben wir ein paar charakteristische Züge für das Refektoriumbild als solches, damit für alle noch zu behandelnde Refektorien-Cena-Bilder gewonnen. Bei dem Gegensatz zu dem nordischen Tafelbilde wird noch ausführlicher auf die Eigenart dieser Wandbilder zurückzukommen sein.

Was nun Taddeo Gaddis Werk in S. Croce betrifft, so ist es verständlich, warum er Giotto in seinem Abendmahl der Arena-Kapelle nicht nachfolgen kann. Giottos intime Darstellung hätte in diesem Maßstab ihre Wirkung vollständig verfehlt und den neuen monumentalen und dekorativen Anforderungen nicht entsprochen. Wenn das Bild in der trocken-symmetrischen Komposition der zwei Apostelreihen zu beiden Seiten einer zentralen Gruppe, in dem Paradieren der zweimal fünf isoliert nebeneinander sitzenden Apostel nicht glücklich wirkt neben der soviel wahrscheinlicheren Darstellung Giottos, so sind es zunächst schon rein äußere Umstände, die den Künstler hierzu führten[1]).

[1]) Das gleichmäßig nach links und rechts sich Ausdehnen der Wandfläche und das Betonen ihrer mittleren Achse kommt z. B. genau so zum Ausdruck in den Darstellungen, welche über dem Abendmahl angebracht sind: in der Mitte die Kreuzigung mit dem Stammbaum der Franziskaner, links und rechts daneben, einander symmetrisch gegenüberstehend, kleinere Szenen, je zwei übereinander.

Eine unmittelbar bei Gaddis Abendmahl anzuschließende Darstellung in Berlin, angeblich von Spinello Aretino, gestaltet sich unter zum Teil ähn-

Und wenn dieses Abendmahl vielleicht eher an ein Fragment aus Giottos jüngstem Gericht in der Arena-Kapelle erinnert — an den Erlöser in Glorie zwischen den beiden Reihen von sechs thronenden Aposteln — so dürfen wir darin noch keineswegs einen unbegreiflichen Rückgang erblicken in dem Sinne, als hätte Taddeo Gaddi weniger Interesse gehabt für die Realität des Abendmahlsvorganges. Im Gegenteil, in all seinen Werken steht er, wenn auch weniger tief erfassend, neben Giotto als der ausgesprochenere Realist; man vergleiche eine Landschaft aus seinem Kreis an der Decke der Capella Spagnuoli (Auferstehung) mit Giottos Landschaften. Aber auch in dem Abendmahl von S. Croce geht Taddeo Gaddi in realistischem Sinne tatsächlich weiter als Giotto, und gerade darin ist nun ein weiterer Grund für die neue Anordnung zu finden.

Daß eine Raumgestaltung fehlt, und das Bild nur durch Ornamentstreifen, die es teils durchschneiden, von den angrenzenden Darstellungen getrennt wird, braucht hier nicht Wunder zu nehmen; bei der ungeheuren Ausdehnung in die Länge wäre eine Raumschilderung noch unmöglich gewesen. Taddeo Gaddi geht aber weiter in der Auffassung des Abendmahls selber. Noch lange nach ihm sollte die feierliche Ruhe vorwiegend den künstlerischen Inhalt der Abendmahlsdarstellung bestimmen; aber schon hier tritt das bei Giotto noch abwesende Gefühl für einen bestimmten Moment aus dem Abendmahlsvorgang ganz leise hervor: der Moment der Verratsentdeckung. Damit kam Gaddi zu dem selbstverständlichen Grundschema aller späteren Abendmahlsdarstellungen. Die Anwesenden fordern nicht mehr das gleiche Interesse: Christus, die Worte der Verratsankündigung aussprechend, ist die Hauptperson geworden. Er sitzt nicht mehr wie bei Giotto als einer der Seinigen in einer Ecke — in seiner besonderen Bedeutung nimmt er eine besondere Stelle in der Komposition ein, als Mittelpunkt des geistigen Interesses bildet er mit dem in seinem Schoße ruhenden Johannes eine Gruppe in der Mitte des Bildes[1]).

---

lichen äußeren Bedingungen nml. als Predella eines Altärchens, noch ungünstiger, weil der Künstler die zwölf Figuren hinter dem Tisch in ebensoviele Nischen nebeneinander setzt.

[1]) Auch in den oben genannten Darstellungen der Passionszyklen, wo also von einem Einfluß der umringenden Architektur keine Rede sein kann, ist, nach

Judas, nun als der Verräter hervorgehoben und nicht mehr mit den anderen Jüngern auf einer Linie stehend, wird buchstäblich ausgestoßen aus ihrer Mitte, und tritt als zweite Hauptperson, dem Herrn gegenüber isoliert vor dem Tische sitzend, der zentralen Gruppe bei[1]). So dürfte Taddeo Gaddis Komposition auch aus dem Greifen nach einem mehr dramatischen, mehr besonderen Inhalt, d. h. aus einer Stellung zum Abendmahlsvorgang, die als eine mehr realistische zu bezeichnen ist, zu erklären sein. Allerdings ist eine derartige Isolierung des Judas etwas mehr Äußerliches und sogar Unwahrscheinliches. Es bleibt aber nicht bei Äußerlichkeiten. Die Apostel sind nicht mehr nur die Träger einer allgemeinen Erhabenheit. Es sind noch keine bestimmten Charaktere gegeben, Christus wäre ohne äußere Kennzeichen noch nicht von manchem seiner Jünger zu unterscheiden. Und Judas ist nur durch Karikierung der Minderwertige. Aber der Künstler hat doch seine Apostel schon mehr als Individuen betrachtet; es ist eine große Abwechslung in den Gesichtern und in den Gewändern angestrebt und alle geben ihrer Erregung durch immer neue Gesten verschiedenartigen Ausdruck. Hier ist nun tatsächlich Petrus in redender Beziehung zu Judas (oder Johannes?) gebracht und möchte man an seine zornige Gesinnung glauben[2]).

Giotto, die zentrale Stellung der Christusfigur fast Regel, wobei dann die Figuren vor dem Tische etwas auseinanderrücken, damit der Raum vor Christus frei bleibt. Voran Duccios Abendmahl vom Dombild in Siena (1308—10, im Dommuseum; ebendort eine zweite Darstellung von seiner Hand, wo Christus, stehend, sich noch am linken Tischende befindet). Mehrere kleine Darstellungen auf Altärchen, wie die schon mal erwähnten in den Galerien von Verona (Turone) und Bologna, in der Cap. del Crocefisso in S. Miniato bei Florenz u. a. m. sind hier zu nennen.

[1]) In den Passions-Abendmählern ist eine solche Abseitsstellung des Judas bei der gedrängten Komposition nicht gut zu erwarten. Unter den Darstellungen der Sakristei-Schranktüren von S. Croce (Tad. Gaddi? Akad. v. Florenz) ein Bildchen, das stark an das Münchener erinnert und wo, bei gleicher Anordnung, Judas aufgestanden ist und im Begriff fortzugehen. Im Vatikan eine kleine Darstellung, wo er isoliert zwischen den Flügeln eines hufeisenförmigen Tisches sitzt.

[2]) Unter den Passionsszenen Pietro Lorenzettis in der Unterkirche von S. Francesco, Assisi (südl. Querschiff) hat der nach Giotto hereinbrechende und, in solchen erzählenden Darstellungen noch am wenigsten durch ein Streben nach idealer Schönheit gebundene Sinn für die Wirklichkeit, ein Abendmahl hervorgebracht, das man tatsächlich eher im 15. Jhdt. und im germanischen Norden erwarten sollte. Neben dem Hauptraum, wo die Gäste um einen kleinen Tisch

Zuletzt wird unabhängig von den kompositionellen Folgen der inneren Auffassung des Abendmahls noch ein zweites Moment zu dieser neuen Anordnung veranlaßt haben. Es ist das für die sich entwickelnde italienische Kunst nun immer bezeichnender werdende Gefühl für formale Schönheit. Schon Giotto hatte in den Fresken von S. Croce eine größere Symmetrie angestrebt. Daß Taddeo Gaddi von der ungegliederten Abendmahlsdarstellung Giottos abweicht, indem er einen, sei es auch äußerst primitiven Bau, ein Gleichgewicht in dem Bilde, einführt, wird nicht nur aus einem Anpassen an die Forderungen der umgebenden Architektur zu erklären sein; gewiß kommt hier schon ein Gefühl für die schöne Äußerlichkeit des Abendmahles, unabhängig von dem eigentlichen Inhalt, zum Ausdruck.

Was das Bild interessant macht, ist nicht der hohe künstlerische Wert für sich; aber es ist ausgesprochen das erste Glied in einer klar zu verfolgenden Entwicklungsreihe. Dieselben Probleme: mehr Lebenswahrheit und schönere Erscheinung sollten auf Grund desselben Schemas immer wieder aufgegriffen werden. Die ungeheuren Schwierigkeiten, die die italienische Kunst sich mit diesen zwei Zielen stellte, werden mit ihrer Lösung erst recht zu Tage treten. Daß es Taddeo Gaddi noch ebensowenig gelang, einer byzantinischen Leere in den sich präsentierenden Aposteln zu entgehen, wie deren unübersichtliche Reihe zur formalen Einheit zu bringen, dies hindert nicht, daß er und nicht Giotto den Weg gegangen ist, dem die toskanische Kunst zu folgen hatte, um zu der gewaltigen Darstellung Leonardos zu gelangen.

Fra Angelico da Fiesole.

Zu der Reihe von Darstellungen mit Szenen aus dem Leben Christi, die, von Fra Angelico zwischen 1448—50 gemalt, die Türen der Silberschränke im Annunziata-Kloster zu Florenz schmückten[1]), gehört auch eine Darstellung des historischen Abendmahls. Seine bekanntere und

beisammensitzen mit Christus hinten in der Mitte, und wo ein Mann und eine Frau dem Mahle beiwohnen, bringt der Künstler eine Küche mit Herd, Kochgeschirr, Hund und Katze und zwei Diener, die dabei sind, Schüsseln zu reinigen. Und das in der ersten Hälfte des 14. Jhds.!

[1]) Jetzt in der Akademie.

schönere „Cena Eucaristica“ im Kloster S. Marco kommt hier nicht in Betracht, weil sie, indem sie mit Absicht die eigentliche Tatsache des Abendmahls verläßt, zu Problemen führt, die uns hier nicht beschäftigen. Daß der Mönch die Vollziehung der ersten Kommunion künstlerisch behandelte, muß als selbstverständlich erscheinen; auch in der Serie der Annunziata ist neben dem historischen Abendmahl die Austeilung der Hostien durch Christus gegeben. Um so interessanter dürfte es sein, daß der Abendmahlsvorgang, ganz abgesehen von seinem kirchlich-sakramentalen Inhalt, auch als rein historisches Ereignis die Aufmerksamkeit des frommen Künstlers besaß.

Vom Trecento kommend, haben wir Fra Angelico von einer anderen Seite zu betrachten, als es gewöhnlich geschieht. Er gilt als der letzte Künstler des Mittelalters, und hat auch wohl als solcher die liebevollen Sympathien der neueren Zeit. Wenn ein Anfangspunkt der Renaissance überhaupt gesucht werden soll, so ist er in seinem Zeitgenossen Masaccio anzunehmen und nicht in ihm. Man sieht in Fra Angelico den durch und durch religiösen Künstler. „In den Engeln findet er Gelegenheit, den Zauber seiner mystischen Poesie zu entfalten,“ (Kraus) und man findet in diesen Mädchengestalten den Ausdruck überirdischer Schönheit und Glückseligkeit. Aber kommen diese nicht eben deshalb zum Ausdruck, zu uns erfreuender und überzeugender Gestalt, weil sie und wenn sie bei Fra Angelico uns zum erstenmal in Wirklichkeitsformen, als von irdischer Wirklichkeit entgegentreten? Wenn bei Fra Angelico die Seligen im Paradies nicht wie bei Giotto in der Luft schweben, sondern auf blumigen Wiesen Reigen tanzen, liegt da denn nicht eine so innige Verehrung für die Schönheit der Natur zugrunde, daß er in ihr eine himmlische Schönheit erblickt? Läßt sich dann nicht besser sagen, daß es eine irdische Schönheit, irdische Glückseligkeit war, die der Mönch malte!

Man hat gesagt, daß Giotto dem Geiste des Franz von Assisi näher stand, als der zeitlich weniger von diesem entfernte Cimabue. Aber unwiderstehlicher als vor irgendeinem anderen italienischen Künstler werden wir vor Fra Angelico erinnert an den heiligen Mann, der „wie Thomas von Celano erzählt, mit unendlichem Ergötzen sich an der Schönheit der Blume erfreuen konnte, und wo er ihrer viele

beisammen fand, sich auch mit ihnen in einfältig fromme Gespräche einließ“ [1]); „der dem Gärtner befahl, nicht die dem Garten angrenzenden Teile umzugraben, damit zu ihrer Zeit das Grün der Kräuter und die Anmut der Blumen von der Schönheit des Vaters Aller künden möchten: der ein Gärtchen im Garten abstechen ließ für duftende und blühende Pflanzen, damit sie dem Beschauenden die ewige Lieblichkeit ins Gedächtnis riefen“ [2]).

Man bekommt den Eindruck, daß ebenso ungerne wie seine Seligen ihr irdisches Paradies zu verlassen scheinen, der Meister sich von der schönen Welt, welche seine künstlerische Phantasie beschäftigte, abwenden konnte. Sei es in der Schilderung der friedlichen Natur und der Stimmung in den ruhigen Klosterräumen, oder in den rhythmischen Bewegungen, den schön herabfallenden Gewändern, den feierlichen Gebärden seiner anmutigen Mädchengestalten, überall tritt uns diese Liebe für die Wirklichkeit um ihrer Schönheit willen entgegen.

Hierin besteht die große Kluft zwischen ihm und der trecentistischen Kunst. Auch in dem weltabgewandten Dominikanermönch hat die Kunst ihre eigene Entwicklung fortgesetzt, auch in ihm liegen die Keime einer Kunst, die in ihrer konsequenten Entwicklung der heftigsten Bekämpfung eines Klosterbruders, Savonarola, begegnen sollte.

Stellen wir Angelicos Darstellung neben Giottos Abendmahl in der Arena-Kapelle, denn mit dem Refektoriumbilde Taddeo Gaddis läßt sich das kleine Bildchen nicht vergleichen, so finden wir auch hier ein sei es auch nicht allzu treffliches Beispiel für die Wandlung des künstlerischen Empfindens.

Viel mehr als Giotto denkt Fra Angelico sich in die wirkliche Begebenheit ein; es bleibt in der Architektur nicht bei einer symbolisch wirkenden Raumandeutung, er denkt sich den Vorgang wohl in einem der Klosterräume, welcher nun eingehend und mit großer Geschicklichkeit geschildert wird. Eine Tür in der rechten Wand gibt in das gewölbte Gemach Einlaß. Durch zwei kleine Fenster in der linken Wand

---

[1]) J. v. Görres, Der hl. Fr. v. As. ein Troubadour. Straßburg 1826. S. 95.

[2]) H. Thode, Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance. Berlin 1885. S. 55.

Giotto hat fast nie Blumen gemalt!

fällt das Licht herein, und sehr fein ist nun die Stimmung mit den in den Stichkappen hängenden Schatten beobachtet. Das Mahl selber hebt sich gegen einen über die ganze Rückwand gespannten Teppich als Hintergrund ab.

Bei der Anordnung der Figuren mag die quadratische Form der Bildfelder mitgesprochen haben; jedenfalls war zu einer monumentalen Repräsentation, wie in Gaddis Wandbild hier keine Veranlassung. So sind wieder die Anwesenden zum Teil um einen kleineren Tisch gruppiert in der Weise, daß vier Apostel, unter denen Judas, der die Hand in die Schüssel taucht, uns den Rücken zuwenden. Christus in der Mitte der Rückseite hat Petrus zur Rechten, Johannes, der sich in seinen Schoß überbeugt, zur Linken. Zwei der Jünger schreiten von links und rechts auf den Tisch zu.

In dem Abendmahle selber kommt weniger als in der Raumdarstellung der Fortschritt zum Ausdruck, und das hängt wohl mit dem Gegenstand zusammen. Möglicherweise liegt auch ein persönliches Moment vor, wenn Fra Angelico so wenig das Auge auf den Verrat richtet, wie hier der Fall zu sein scheint; ein solcher Gegensatz wie zwischen Gaddis karikierter dunkler Judasfigur und diesem schönen Jüngling mit dem Heiligenschein um den blondhaarigen Kopf wäre sonst zu befremdend. Aber jedenfalls hat auch Fra Angelico noch kein Auge für das Momentane, das rasch Vorübergehende, und haben alle seine Darstellungen, wenn möglich, den Charakter stiller Feierlichkeit.

So hat er auch in dem Abendmahl nicht an einen bestimmten Moment mit der Verratsankündigung und der daraus folgenden Erregung gedacht. Wie bewußt er nur dem Gedanken des feierlichen Beisammenseins Ausdruck verleihen will, geht aus der Unterschrift (Luk. XXII; 13, 14) hervor, die nur auf jenen allgemeinen Inhalt schließen läßt: Paraverunt Pasca et cum esset hora discubuit $\overline{\text{YHS}}$ et duodecim Discipuli (cum eo).

So konnte ein großer Unterschied mit Giotto nur wenig zur Geltung kommen; nur ist die feierliche Ruhe Giottos jetzt mehr als eine in der Wirklichkeit mögliche gegeben. Die Anordnung ist freier, lebendiger, als bei Giotto; die Anwesenden können, auf ihren Klosterschemeln

sitzend, sich frei bewegen. Beinahe genrehaft muten die zwei auf den Tisch zuschreitenden Apostel an, von denen einer sogar eine Schüssel heranträgt. Mit augenscheinlicher Liebe für schöne Faltengebung sind die Gewänder behandelt. Nicht glücklich dagegen ist der Meister in den Gesichtern — Charakterschilderungen sind nicht zu erwarten, aber wenn das übrigens nicht sehr bedeutende Gesicht des Christus sich noch zweimal wiederholt, möchte man doch fast an eine Schülerhand glauben[1]).

Das Abendmahl mag für Fra Angelico keine erfreuliche Aufgabe gewesen sein. Zu wenig von der neuen, schönen Welt, die er kannte, kam in dem trockenen Beisammensitzen der dreizehn heiligen Männer zur Geltung. In den beiden gemessen schreitenden Apostelgestalten versucht sie ein wenig durchzudringen, wird der Künstler aber fast zu frei. Aber wie rührend ist nun der Gedanke, jetzt, da es nicht möglich schien, die Natur in den Vorgang zu beziehen, in dem großen Gobelinteppich mit seinen Bäumen und Pflanzen, gegen welche das Abendmahl sich wie gegen einen Waldhintergrund abhebt, doch wieder die freundliche Schönheit, welche er liebte, mit dem Abendmahl zu verbinden.

Zuletzt ist neben dem größeren Realisten auch der Stilist in Fra Angelico zu betrachten, sein offenbares Bestreben, unabhängig von dem engern Inhalt und in einem gewissen Widerspruch zur Wahrscheinlichkeit, in seiner Darstellung des Abendmahls zu wirken durch einen planmäßig durchgeführten Bau, das Abendmahl also mit als eine Sache von tektonischer Schönheit zu sehen. Schon bei Gaddi zu bemerken, ist das hier umso wichtiger, als von dem Einfluß einer unmittelbar umgebenden Architektur keine Rede ist. Bis in den, die Komposition abschließenden, Stehfiguren ist eine strenge Symmetrie in der Anordnung der Anwesenden zu beiden Seiten des genau in der Mitte sitzenden Christus eingehalten und es ist nun auch die Aufgabe der Architektur geworden, das gesuchte formale Gleichgewicht in den symmetrisch gestellten Seitenwänden und Stichkappen des Gewölbes zu übernehmen und noch zu verstärken.

---

[1]) Man vergleiche die viel inhaltsreicheren, scharfen Köpfe in der Cena Eucaristica von S. Marco.

Andrea del Castagno.

So unmöglich es ist, das Geburtsdatum der „wiedergeborenen" Kunst der Renaissance genau zu bestimmen und so sicher die Tendenzen dieser Kunst, wie sie auch immer formuliert werden mögen, sich rückwärts verfolgen lassen über die angenommenen Anfangsgrenzen hinaus, so sicher läßt sich doch in gewissen zeitgenössischen Erscheinungen Fra Angelicos von einer verhältnismäßig plötzlich und entschieden eintretenden Frontänderung der künstlerischen Absichten reden. Was für den Mönch von S. Marco eine Versöhnung mit der ihn umgebenden, friedlichen Natur bedeutete, als Abglanz überirdischer Herrlichkeit betrachtet, das wurde für die junge Renaissancekunst das zielbewußte Ausbeuten der irdischen Schönheit, die künstlerische Eroberung einer neuen, für sich bedeutungsvollen Welt; besser die künstlerische Eroberung der Welt. Und unterstützt durch die Kenntnisse, welche eine, die Erscheinungswelt in ihrer Weise angreifende, aufblühende Wissenschaft verschaffte, suchte sie den neuen Schönheitsgedanken zu überzeugender Gestalt zu bringen.

Daß sich dabei die Sache für die Kunst verkehren konnte, daß das ideelle Moment verloren gehen konnte und die möglichst treffende, d. h. künstliche Nachbildung der tatsächlichen Wirklichkeit das Ziel werden, zeigt die Erscheinung Andrea Castagnos, die eben deshalb für die Frührenaissance höchst charakteristisch ist. Wir haben das Glück, Castagno in seinem Hauptwerk, dem Cenacolo für das Refektorium von S. Apollonia, betrachten zu können.

Das Werk ist direkt mit Taddeo Gaddis Abendmahl zu vergleichen. Dieselben monumental-repräsentativen Forderungen werden auch hier an das große Wandgemälde gestellt, und so wird dasselbe Schema übernommen: der lange Tisch mit den Aposteln in langer Reihe an der einen Langseite, nur finden zwei von ihnen jetzt an den beiden Schmalseiten Platz. Christus sitzt wieder in der Mitte, mit dem trauernd vornübergebeugten Johannes zur linken, Petrus (mit kahlgeschorenem Kopf!) zur rechten Hand; Judas befindet sich auch hier isoliert vor dem Tische. Auch jetzt deutet nichts auf die Einsetzung, vielmehr ist die Verratsankündigung zu geben versucht (Bestürzung der Apostel, Haltung des Johannes).

Nun kann Castagno ungleich vielmehr als der Trecentist, er weiß die ihn interessierende Mannigfaltigkeit der besonderen Erscheinungen genau festzuhalten. Und so ist jede dieser Apostelfiguren für sich nach der Natur gefolgt, jede ist eine Studie für sich, sorgfältig als immer wieder neue Aufgabe von Bewegung, Gesichtsausdruck, Gewanddrapierung behandelt; von einer Genauigkeit der Verkürzung und von einer Durchbildung im plastischem Sinne, woran das Trecento und auch Angelico nicht denken konnten. Wir haben etwas anderes vor uns, als was Gaddi gab; der Charakter der trockenen Aufzählung, dem Gaddi nicht entging, ist verschwunden, jeder der in der langen Reihe sitzenden Apostel ist bestimmt, etwas zu geben, jeder ist interessant.

Dazu sind die Apostel näher aneinandergerückt, und der Tisch konnte noch merkbar dadurch verkürzt werden, daß an jeder Schmalseite eine Figur angebracht wird. Diese Profilfiguren geben der Komposition eine gewisse Geschlossenheit. Außerdem geht das Mahl jetzt in einem, übrigens höchst unwahrscheinlichen, aber in der Verkürzung der Seitenwände und der Decke mit größtem Geschick wiedergegebenen Saale vor sich, und trägt die das Ganze umschließende, architektonische Umrahmung dazu bei, die formale Einheit zu verstärken.

Hat nun Müntz[1]) recht, wenn er bei der Besprechung der Vorläufer Leonardos dieses Abendmahl der später entstandenen Darstellung Ghirlandajos vorzieht? Wenn Kunst nur Können wäre, bis auf eine Täuschung hin das Gesehene nachzubilden, so hätte er vielleicht recht; in gewagten Haltungen, überzeugend plastischen Wirkungen, kunstfertiger Durchführung der Perspektive wird Ghirlandajo von Castagno überboten. Ja, die Wirkung von Castagnos Abendmahl ist fast eine illusionäre zu nennen; aus der photographischen Reproduktion könnte man beinahe auf ein plastisches Werk schließen. Verstehen wir aber das wahre künstlerische Können als das Vermögen des Künstlers, seinen aus der Betrachtung der Wirklichkeit gewonnenen idealen Vor-

[1]) Eugène Müntz, Leonard de Vinci, Paris 1899. — Auch Muther (Geschichte der Malerei) nennt C.'s Abendmahl „die gewaltigste Darstellung, die der Stoff bis auf Leonardo gefunden hat", wenn er auch vorher meint, daß ihm „selbstverständlich alles Edle abgeht." Gesch. der Maleri, I, S. 117. Eines muß man indessen dem Bilde lassen, die wahrhaft edle Farbe mit ihren rostbraunen und grauen Tönen.

stellungen Ausdruck zu verleihen, so bekommen wir den Eindruck, daß Castagno zu sehr nur den Rohstoff gibt, ohne diesen durch einen geistigen Inhalt künstlerisch zu gestalten.

Daher bin ich beim Besprechen des Unterschiedes mit Taddeo Gaddi von äußeren Differenzen ausgegangen: Castagnos Verwirklichung bedeutet keine Verinnerlichung. Einzelne Figuren sind unzweifelhaft schön und wirklich empfunden (Johannes), aber was hat er sich bei diesem Abendmahl als Ganzes gedacht? Nicht die weihevolle Feierlichkeit hat ihn getroffen, man vergleiche nur diese peinlich unruhige Decke mit den stillen Gewölben Fra Angelicos. Keine Liebe für die schöne Wirklichkeit fand hier ihren Ausdruck — es ist kein günstiges Zeichen, wenn nach Angelico nicht die Natur irgendwie in die Darstellung einbezogen wird! Die Apostel scheinen bestürzt und man möchte glauben, daß es die Verratsankündigung war, die den Künstler anregte; allein die Weise, in der jeder dieser Männer für sich diese vorgeschützte Bestürzung uns aufdrängt, zeigt, daß die Wiedergabe der Verratsankündigung viel eher das Mittel als das Ziel war (am unerträglichsten ist wohl der dritte von links, Thomas, wie die Unterschrift angibt). In der Tat scheint es, als ob der Künstler im Abendmahl die willkommene Gelegenheit fand, sein Können in einer Reihe von mehr als zehn Figuren vorzuführen. Was sollen diese mythologischen Tiergestalten neben den guten Matthäus und Jacobus, was soll diese brutale Verzierung mit den schreienden Marmoreinlagen beim Abendmahl? Was wollen all diese harten, erbarmungslosen Linien (wie die Köpfe durchschnitten werden!) anderes, als des Künstlers Fertigkeit in der Durchführung der Perspektive bezeugen?

Auch die letzte Möglichkeit, daß es Castagno vor allem ankam auf die schöne Komposition, daß er einen tektonischen Gedanken im Abendmahl ergriff, scheint nicht annehmbar. Wo ein einheitlicher Vorstellungsgedanke nicht führte, sondern jeder Teil für sich das Interesse beanspruchte, konnte auch keine formale Einheit entstehen. Selbst der kürzere Tisch und die Einfassung durch die Architektur verhüten nicht, daß der Blick ohne Ruhepunkt hin und her schwebt. Man sehe, wie beinahe absichtlich Christus aus der Mitte des Bildes gerückt ist, so daß eine betonte Mitte in der Reihe der Apostel fehlt.

Hiermit wäre wohl das Wesentliche über Castagnos Abendmahl

gesagt. Ist es im ganzen zu wenig der Ausdruck eines künstlerischen Gedankens, künstlerisch nicht genügend befriedigend, so bleibt dieses mehr von einem wissenschaftlichen Studium der Wirklichkeit zeugende Werk, schon wegen der Möglichkeit seines Entstehens, für die sich immer mehr der Realität zuwendenden Interessen der Zeit höchst bezeichnend.

Cosimo Rosselli

Das Quattrocento scheint die Darstellung des Abendmahls gemieden zu haben und der Stoff hat ihm auch wohl sehr wenig zugesagt. Leise in Fra Angelico präludiert, war der weltliche Sinn zu ausgelassener Freude an der Wirklichkeit geworden, in mancher Hinsicht das äußerste Gegenteil von dem, was aus Giottos Kunst sprach. Der Blick hängt gerade an dem Besonderen — in der aufblühenden Bildnismalerei wird mehr als in der Spätrenaissance Naturtreue angestrebt —, an dem rasch Vorübergehenden — hastige Bewegung und flatternde Gewänder —, an dem scheinbar Nebensächlichen — eingehende Detailschilderung von allem, was dem täglichen Leben angehörte, von der ganzen Natur bis in die feinsten Blättchen ihrer Eschenbäume. Es ist die Zeit, in welcher der realistische Künstler des Nordens einen gewissen Einfluß haben konnte; wenn die gestellten Grenzen es erlaubten, wäre hier Justus v. Gents 1474 entstandene Spendung des Sakramentes (Gal. zu Urbino) zu besprechen mit ihrem Einfluß auf Signorellis Darstellung desselben Gegenstandes (Dom zu Cortona, 1512).

Im Abendmahle konnten nun aber weder das Porträt, noch die ausgelassene Bewegung, noch eigentlich die Natur zur Geltung kommen. Und so sind Darstellungen vom Abendmahle im Quattrocento verhältnismäßig selten, haben die für diese Zeit so charakteristischen Hauptmeister Filippo und Filippino Lippi, Botticelli, sich nicht an dem Stoff beteiligt.

Wie der ausgesprochene Frührenaissancegeist das Abendmahl aufgefaßt hat, zeigt in einem guten Beispiel die Darstellung des Florentiners Cosimo Rosselli, zwischen 1480—83 für die Sixtinische Kapelle in Rom gemalt.

Das Mahl ist in einem halbzehneckigen Raum gedacht, der lange Tisch entsprechend gebrochen. Übrigens gestattet das breite For-

mat der Wandfelder das monumentale Schema der Refektoriumdarstellungen. Judas sitzt wieder isoliert, Christus und der Reihe der Apostel gegenüber. Zwischen den Pilastern im Hintergrunde sind drei Szenen aus der Leidensgeschichte angebracht: Christus am Ölberg, der Judaskuß, die Kreuzigung. Das Gerät für die Fußwaschung steht am Boden; außerhalb oder vor der architektonischen Umrahmung der eigentlichen Abendmahlsdarstellung befinden sich links und rechts je zwei Porträtgestalten in Florentiner Tracht.

Rosselli führt uns die Einsetzung des Sakramentes vor Augen; auf dem Tische ist sogar keine Spur mehr vom Mahle zu sehen. Christus hat nur den Kelch vor sich, hält das Brot in der linken Hand und segnet mit der rechten, die Einsetzungsworte aussprechend. Insoferne haben wir hier keine Darstellung des historischen Abendmahlsvorganges und scheidet das Bild streng genommen aus unserer Betrachtung aus. Aber andererseits ist die Einsetzung wiederum so sehr als eine Episode aus dem eigentlichen Vorgang des Abendmahles gedacht, daß wir das Bild als Glied in die Reihe der historischen Abendmahlsdarstellungen einreihen dürfen.

Allerdings kann nun das Betonen des kirchlich-rituellen Inhalts des Abendmahles bei einem quattrocentistischen Künstler befremden. Wir brauchen nicht das Gebiet der bildenden Kunst zu verlassen, um erst in der gleichzeitigen Bewegung des Humanismus den Beweis dafür zu finden, daß eine ideal-kirchliche Tatsache wie die Einsetzung des Sakramentes nur höchst unwahrscheinlich für den Geist des reiferen Quattrocento Quelle der Inspiration sein konnte. Um auf unserem Gebiete zu bleiben: was sich von der Abneigung des Quattrocento gegen das Abendmahl überhaupt sagen läßt, das gilt in noch höherem Grade in bezug auf das Abendmahl als ritueller Vorgang. Der mögliche künstlerische Inhalt einer kirchlich-rituellen oder zeremoniösen Darstellung im allgemeinen kann nur bestehen in dem Ausdruck äußerster Schlichtheit, möglichst eingehaltener Ruhe und Würde. Für den quattrocentistischen Künstler bedeuteten das nur negative Werte. Trefflich bemerkt Burckhardt: „die Kunst gibt zunächst mehr, als die Kirche verlangt. Es ist eine neugeborene sinnliche Schönheit, die ihr Anteil am Irdischen und Wirklichen unverkürzt haben muß, weil sie sonst in der neuen Kunstwelt keine Stelle fände. In diesem Sinne gibt sie weniger,

als die Kirche verlangt oder verlangen könnte. Der religiöse Gehalt nimmt eine ausschließliche Herrschaft in Anspruch, wenn er gedeihen soll. Dieser Gehalt ist nämlich wesentlich negativer Art und besteht im Fernhalten alles dessen, was an profane Lebensbeziehungen erinnert usw."[1])

Daneben ist dann wieder zu bemerken, daß der Realismus der Quattrocento-Kunst sich in ihrer Stellung zum Abendmahle in dem Sinne äußerte, daß nicht erst „die Liebe des frommen Christen zum Altarsakrament", eine an sich noch nicht künstlerische Tatsache, zu der Darstellung des Stoffes zu führen brauchte. Man könnte Interesse haben für die feierliche Stimmung, soweit die überschwengliche Liebe für die Fülle der Erscheinungen es noch gestattete oder der Sinn für großzügig-monumentale Wirkung wieder dazu führte. Man könnte schon versuchen, auf den Verrat den Nachdruck zu legen. Oder, was schließlich das wahrscheinlichste war, man kümmerte sich weniger um einen Gedanken im eigentlichen Abendmahle, hatte seine Freude an der möglichen Verschiedenheit der Erscheinungen und machte selbst diesen Gegenstand zu einer Art Sittenbild der Zeit. Jedenfalls brauchte der Künstler nicht erst in dem über den wirklichen Vorgang hinausgehenden, seiner Kunst höchst unwillkommenen, kirchlich-mystischen Inhalt den Darstellungswert des letzten Abendmahles zu suchen.

So werden wir dieses scheinbar so sonderbare Bild Rossellis besser verstehen, wenn wir eingesehen haben, daß ein ganz bestimmter Grund den Künstler zu seiner Darstellung der Einsetzung zwang. Riegel suchte ihn in der allgemeinen Tatsache, daß das Werk sich in einer Kapelle befindet. Besser belehrt uns Kraus, indem er darauf weist, daß dieser Bilderkreis an den Wänden der päpstlichen Palast-Kapelle eine ganz besondere Bedeutung hat. „Die oberste Autorität der Heilsanstalt in ihrer Begründung und feierlichen Sanktionierung tritt in Moses und Christus bzw. Petrus in die Erscheinung, die beiden Gestalten aber aufgefaßt nicht als die „größten Persönlichkeiten der Geschichte", sondern als die Führer und Häupter einer religiösen Gemeinde, als Vorbilder des Papstes, des Hauptes des neuen Reiches Gottes. Aus diesem allgemeinen Gedanken lösen sich als näherer In-

[1]) Cicerone. S. 637.

halt der Grundverfassung die Begriffe der dreifachen Autorität ab, die dem Statthalter Christi auf Erden gemeiniglich zugeeignet wird, der Lehrgewalt (Berufung der Jünger, Bergpredigt), der in sakramentalen Gnadenmitteln und innerer Heiligung gipfelnden Priestergewalt (Taufe und Sündenreinigung, Abendmahl), sowie der Disziplinar- und Regierungsgewalt (Schlüsselübergabe)“ [1]).

So haben wir nicht den befremdenden Fall vor uns, daß der quattrocentistische Künstler einem historischen Vorgang einen kirchlich-mystischen Gedanken zugrunde legt, sondern umgekehrt wird das Werk Rossellis im Laufe der Behandlung zu einem trefflichen Beispiel dafür werden, in welchem Maße es die Zeit verstand, die gebotene kirchlich-mystische Darstellung als ein profanes Zeitbild zu behandeln.

Für Rosselli war vor allem das Wichtige: seiner Freude an der Fülle von Erscheinungen, welche eine ausführliche Schilderung des Abendmahls als realer Vorgang bot, Ausdruck zu verleihen und dabei möglichst noch die Wirklichkeit zu überbieten. Charakteristisch ist da nun, wie er den Darstellungsstoff vervielfältigt, indem er die drei Szenen an der Rückwand anbringt und diese bis ins Detail verfolgt. Er mag darin zu weit gehen; diese Darstellungen gingen nicht aus der inneren Vorstellung des Abendmahlsvorganges hervor und lenken daher die Aufmerksamkeit von der Hauptsache ab. Immerhin liegt in der liebevollen Behandlung dieser Naturschilderungen ein künstlerischer Wert, der den akademischen Kunstfertigkeiten Castagnos nicht zukommt. Ähnliches ist mit der Architektur der Fall. Schon Vasari rühmte diese schöne Renaissancearchitektur und mit wahrem künstlerischen Empfinden ist das feine, reiche Ornament an Pilastern, Kapitälen, Gebälk gegeben.

Dem angestrebten Formenreichtum schien der lange ungebrochene Tisch zu arm; Rosselli bricht ihn fünffach und erreicht nun zugleich, daß die Figuren mehr zusammengedrängt werden. Leider muß er Rücksicht nehmen auf die gebotene Einsetzung; denn schon hier wird eine so mannigfache, freie Bewegung der Apostel gegeben, daß dem Künstler, eben auf Grund seiner mehr gedrängten Komposition, die

[1]) F. X. Kraus, Geschichte der christlichen Kunst. II. 2. S. 346. Freiburg i. B. 1908.

Voraussagung des Verrats wahrscheinlich besser gelungen wäre, als selbst Ghirlandajo. Auch in den Köpfen zeigen seine Apostel die größte Abwechslung und ich möchte diese schönen, frei und reich empfundenen Gestalten in scharfem Gegensatz stellen zu den pedantisch-schulmäßigen und gewollt-interessanten Figuren Castagnos.

Ein paar abweichende Züge sind zu erwähnen, die aus der veränderten Aufgabe folgen. Johannes liegt nicht an der Brust des Herrn, weil jetzt sein Schmerz keinen Sinn hätte; der kleine Teufel im Nacken des Judas deutet jetzt nicht sosehr auf die Niederträchtigkeit dieses Jüngers, der seinen Herrn verriet (wie in Giottos Darstellung von Judas' Bestechung) — im Begriff, teilzunehmen an dem Leibe des Herrn ist Judas, mit dem Verrat im Herzen, der entsetzlichste Verbrecher, den es für die Kirche gibt; als solcher sollte er besonders bezeichnet werden.

Der Tisch sollte unbelebt bleiben. Rosselli hält sich schadlos in der feinen Schilderung des am Boden stehenden Waschgerätes. Selbst ein Hund und eine Katze fehlen nicht zur Belebung des Vordergrundes; ihr Auftreten durch eine sinnbildliche Bedeutung erklären zu wollen, scheint mir vor dieser formenfreudigen Kunst überflüssig.

Wie sehr der Künstler das Abendmahl als ein reales Geschehen aufgefaßt hat, wie er es möglicherweise in seiner Florentiner Umgebung heute oder morgen wahrnehmen könnte, geht nun aus den überraschenden Porträtgestalten hervor, die dem Vorgang beiwohnen. Daß er diese seine Zeitgenossen nicht etwa unter eine zum Vorgang gehörige Volksmenge versteckt (wie hier auch nicht möglich wäre), sondern sie in demonstrativer Präsentation im Vordergrunde aufstellt, so daß sie an Wichtigkeit der ganzen Abendmahlsdarstellung selber gleichgestellt werden, das zeigt, wie sehr dieser heilige Vorgang für den Künstler umgekehrt nur insoferne künstlerische Bedeutung hatte, als er den Stoff zu einer Fülle von Bewegungsmotiven und schönen Einzelerscheinungen lieferte.

Daß diese Porträtfiguren, die in der ganzen Darstellung zum schönsten gehören eben weil sie der Natur folgen, vor den abschließenden Pilastern aufgestellt sind und so gewissermaßen einen anderen Grad von Realität beanspruchen, als das Abendmahl selber, ist nur eine notwendige Konzession. Das Bild bleibt in seiner beinahe naiven

Profanisierung des Abendmahlsvorganges — geschweige von der Einsetzung — eine Probe von der frisch und freudig realistischen, aber vielleicht oberflächlichen und unreligiösen Anschauungsweise der damaligen Welt; eine Probe, die in ihrer Unabsichtlichkeit noch bezeichnender sein mag, als die tendenziösen Schriften der paganistischen Humanisten.

Es erübrigt sich noch ein Wort über die äußere Erscheinung. Das in der Vielheit der Formen zerstreute Interesse ließ, trotz der durchgeführten Symmetrie, eine klare Einheitlichkeit nicht zu. Wie in engerem Sinne ein einheitlicher inhaltlicher Gedanke in dem Nebeneinander und Untereinander von verschiedenen Szenen fehlt, so ist auch eine, zu zweitem Inhalt werdende, das Ganze durchdringende Schönheit des Baues oder des Rhythmus nicht zustande gekommen.

Ich kann nicht mit Burckhardt dieses Bild so auffallend schwach finden. Auch die Freude an einem bunten Gewimmel von feinen Formen hat für sich eine künstlerische Berechtigung; nur ist sie bei einer Darstellung des Abendmahls nicht glücklich angebracht. Und so möchte ich die persönliche Schwäche Rossellis, als eine mehr negative, darin erblicken, daß er die, in dem ihr völlig ungeeigneten Stoff als Schwäche auftretende, Eigenart, der quattrocentistischen Kunst nicht genügend zu unterdrücken verstand.

Domenico Ghirlandajo

Das bedeutendste Abendmahl der Frührenaissance wurde von Ghirlandajo geschaffen und zeigt sich in zwei sehr ähnlichen Darstellungen in den Refektorien der Klöster Ognissanti und S. Marco in Florenz[1]). Als der beste Vorläufer von Leonardos Abendmahl trifft

[1]) Wie es sich mit diesen beiden Darstellungen verhält, ist nicht klar. Seit Vasari nimmt man gewöhnlich an, daß beide von Ghirlandajo geschaffen sind und zwar die von S. Marco als die spätere. Bei vergleichender Betrachtung scheint das aber ganz undenkbar. Auch wenn man in S. Marco eine ganz flüchtige, handwerksmäßige Wiederholung von Ognissanti sehen will (in Wahrheit ist die Darstellung gar nicht flüchtig noch handwerksmäßig, im Gegenteil), so ist nicht der geringste Grund zu sehen, weshalb der Künstler, abweichend von Ognissanti, zu diesen auffallenden Unrichtigkeiten in der Architektur kommen sollte (s. das Zusammenstoßen der Wände ober- und unterhalb des Gesimses), zu diesem Ungeschick in der Ausnützung der gegebenen Architektur (vergl. in beiden Dar-

Ghirlandajos Bild das Mißgeschick, immer bei der Besprechung jenes Werkes herangezogen zu werden, um zu zeigen, wie rückständig sich hier der quattrocentistische Meister neben Leonardo ausnimmt. Hier soll es nach den besprochenen Abendmahlsdarstellungen zuerst einmal als die fortgeschrittnere erscheinen.

Ghirlandajo denkt sich den Vorgang in einer von einem mächtigen Gewölbe gedeckten Halle; die großen Rundbogen des Gewölbes heben sich hoch über den Anwesenden empor. Durch die durchbrochene Rückwand wird ein Ausblick in die freie Natur mit Bäumen und Vögeln gewährt. Für das Mahl ist die alte Anordnung beibehalten; im Gegensatz zu Rosselli dehnt sich der langgestreckte Tisch in ruhiger Horizontale aus, nur an den Enden ist er nach vorn gebrochen. Die Anwesenden sitzen in langer Reihe an der Rückseite, in S. Marco finden zwei an jeder Schmalseite Platz. Judas sitzt wieder abgesondert allein vor dem Tisch, Christus und dem trauernden Johannes gegenüber.

Auch in Ghirlandajo bewährt sich die quattrocentisische Liebe für das feinste Detail. Die Liegefalten und Stickereien im Tischtuch, jedes Glas, jede einzelne Kirsche auf dem Tisch, hatte seine liebevolle Aufmerksamkeit. Vasen mit Blumen schmücken die Wand, eine Taube und ein Pfau werden, wohl mit sinnbildlicher Bedeutung, angebracht, jedes Blättchen der Bäume im Hintergrunde wird gemalt. Doch ist ein wesentlicher Unterschied mit Rosselli vorhanden. Um bei etwas Äußerlichem anzufangen: beide Künstler ziehen die Natur in den Abendmahlsvorgang herein. Während Rosselli aber in seiner Liebe für die mannigfachen Erscheinungen der Wirklichkeit von der wahrscheinlichen

---

stellungen den Platz dieser Wandkonsole, wo die Stichkappen des Refektoriumgewölbes zusammentreffen), oder weshalb er mit dieser Ruhe in den Aposteln zurückkehren sollte zu einer ausgesprochen altertümlicheren Auffassung. Ist das Abendmahl von S. Marco wirklich später gemalt — und dafür spricht, daß hier die noch etwas trockene, plastische, noch an Castagno gemahnende Modellierung fehlt, welche Ghirlandajos frühe Werk im Refektorium und in der Kirche von Ognissanti kennzeichnet — so mag Steinmann wohl richtig annehmen, daß es einer Schülerhand zuzuschreiben ist. Auch die für Ghirl. ungewöhnliche Verwendung reichen Goldauftrages macht das annehmbar (Steinmann, Ghirlandajo). Im übrigen werde ich hier die Frage nach der Urheberschaft und Entstehungszeit offen lassen, nur die verschiedene Auffassung und Vorzüge beider Darstellungen besprechen, beide noch als von Ghirlandajo geschaffen betrachtend.

Wirklichkeit des Abendmahlsvorganges abweicht in den drei Szenen, die mit dem Abendmahl selber in keinem Zusammenhang stehen, folgt bei Ghirlandajo seine Naturschilderung aus der möglichen Vorstellung des Vorganges selber. Rosselli sieht und gibt eine Menge von Einzelheiten, die jede für sich schön sein können, Ghirlandajo zeigt sich in dem Fassen der Gesamterscheinung als ein breiterer Beobachter der Wirklichkeit und damit als der größere Realist. Es mag sein, daß Ghirlandajo sich nicht immer von so günstiger Seite zeigt; auch er bringt oft Nebensächliches an, verbindet auch wohl zeitlich nicht zusammengehörige Szenen. In dieser Abendmahlsdarstellung aber, wo er sich in seiner besten Eigenart gibt, bleibt er von dem primitiveren Quattrocentist Rosselli als der stärkere, einheitlichere Beobachter unterschieden.

Nun erklärt sich die viel sympathischere Erscheinung seiner Darstellung. Da er, im Gegensatz zu Rosselli, von dem Gesamteindruck des Vorganges ausging, konnte auch ein einheitlicher Gedanke zum schönen Ausdruck kommen. Wie fein hat er die abendliche Stimmung erfaßt, die nun das ganze Bild durchdringt. Aus den breiten, dunklen Gewölben scheinen sich die Schatten herabzusenken auf den ernsten Vorgang, der bereits im Dämmerlicht gehüllt ist. Der breit sich ausdehnende Tisch übernimmt in seiner ruhig horizontalen Linie die feierliche, träumerische Stimmung. Und wie wird diese nun noch verstärkt durch die sich gegen den hellen Abendhimmel abhebenden dunklen Silhouetten dieser Zypressen und Fruchtbäume, dieser Vögel, Tauben von Raubvögeln verfolgt. Da ist der Unterschied in Absicht und Wirkung mit Rossellis die Aufmerksamkeit zerstreuenden Darstellung wohl ein sehr großer.

Das eigentliche Mahl ist nicht, wie bei Rosselli, sowohl in horizontaler wie in vertikaler Richtung ein Fragment des Bildes. Die Porträtgestalten sind weggelassen, so daß das Abendmahl die ganze breite Basis des Bildes ausfüllt. Und die nach der oberen Partie aufsteigenden Gewölbebogen führen wieder zu dem Hauptvorgang zurück. So hält dieser den Blick zuletzt auf sich gerichtet, was wir nun nicht zu erklären brauchen aus einer religiöseren Gesinnung des Künstlers; in seiner einheitlichen Vorstellung war für Nebenszenen kein Platz und so kommt die Hauptaufmerksamkeit notwendig dem Abendmahle selber zugute.

Was den Inhalt des Abendmahls betrifft, wende ich mich erst der Darstellung von S. Marco zu. Ghirlandajo ist nicht gezwungen, auf die Einsetzung Rücksicht zu nehmen und so ist in der Geste des Judas, der den Bissen hält, auf den Verrat Bezug genommen. Nun kann man sich darüber wundern, daß in diesen Aposteln so äußerst geringe Erregung zur Erscheinung kommt. Es sind bedeutende, schöne Figuren, männlicher und inhaltsreicher als die Gestalten Rossellis und sie sind in ihrer mehr körperlichen Durchbildung, neben welcher Rosselli flach erscheint, lebensfähiger, naturalistischer, erfaßt. Aber sie verhalten sich ruhig, weniger bewegt vielleicht noch als die Anwesenden bei Rossellis Einsetzung des Sakraments.

Man kann das deuten aus Ghirlandajos Eigenart, die im allgemeinen keinen Sinn hat für heftige Bewegung. Aber eine weitere Erklärung ist hier erforderlich: das italienische, von der Gruppierung an dem langgestreckten Tisch ausgehende, repräsentativ-monumentale Abendmahl duldet unbedingt nur das ruhige Nebeneinander. Ich sagte, wie Rosselli den Verrat hätte versuchen können; das geschah eben auf Grund seiner mehr gedrängten Komposition an dem mehrfach gebrochenen Tische. In dem vielen Durcheinander seines Bildes hätte jedenfalls eine etwas unwahrscheinliche Bewegung der Apostel nicht sonderlich gehindert. Hier aber, wo das Abendmahl selber und damit auch die Apostelfiguren das Hauptinteresse haben und fordern, drängt sich die fatale Schwierigkeit für eine reiche Lösung des italienischen Abendmahles unabwendbar auf: eine Bewegung in diesen Aposteln wäre höchst bedenklich. Eine künstlerisch dargestellte Bewegung ist einheitliche Bewegung, denn der Eindruck der Bewegung, den die Kunst zur Form bringt, ist notwendig Eindruck einer einheitlichen Bewegung. Wird eine Bewegung in die, der Eigenart des Mahles entsprechend, isoliert sitzenden Apostel gebracht, so wird diese zwölfmal aufgenommen und wieder abgebrochen; ihr fehlt notwendig das Ziel, die Richtung, das Zustandekommen, und damit die Bewegungswahrscheinlichkeit. Eine längere Reihe von selbständigen Einheiten bedeutet Ruhe, selbst wenn jede für sich bewegt ist. Oder einfacher: die innere Vorstellung vom Abendmahl konnte, solange die Apostel isoliert gedacht waren, nicht mit ihrer Erregung und Bewegung verbunden sein. Wird diese doch nachträglich eingeführt (wie bei Castagno

oder wie später, z. B. bei Franciabigio, im Refektorium der Chiesa della Calza, del Sarto, im Refektorium des Klosters S. Salvi), so wirkt die Darstellung unwahr, nicht empfunden, unkünstlerisch. Und deswegen hat der Abendmahlsinhalt in der italienischen Kunst von Taddeo Gaddi bis auf Ghirlandajo eigentlich keine Bereicherung und Vertiefung erfahren können. Ein besonderer dramatischer Inhalt konnte erst zustande kommen, als bei konsequenter Durchführung des Gedankens die Apostel, einer wahrhaftigen Erregung zufolge, auffahrend ihre Plätze verließen, der Künstler sich also von dem eigentlichen Mahlsvorgang entfernte. Warum Ghirlandajo davor zurückschrak, wird bei Leonardo deutlich werden.

Die Darstellung von S. Marco hat das große Verdienst, sich der Notwendigkeit gefügt zu haben. Eine unwahre Bewegung in den Aposteln ist vermieden und in den ruhig nebeneinander sitzenden Männern ist nun diese andere, aus der Eigenart eines Mahles folgende Notwendigkeit kaum hinderlich: die Gleichwertigkeit, die Gegensatzlosigkeit der Teilnehmenden, d. h. hier: die geringe besondere Bedeutung der Christusfigur. Freilich ist damit nun wieder nur dieser ganz allgemeine Gedanke der erhabenen Feierlichkeit gegeben. Nur in dem Judas ist dem Verratsgedanken ein wohl begreifliches Zugeständnis gemacht. Wie wenig sonst der Meister bei seiner Darstellung von dem Gedanken der Verratsankündigung ausgegangen ist, geht deutlich aus der Beischrift unter dem Gesimse der Rückwand hervor: „Ego dispono vobis sicut disposuit mihi Pater meus regnum ut edatis et bibatis super mensam meam in regno meo". Luk. XXII. 29, 30. Aber der große Vorzug bleibt, daß dieser allgemeine Inhalt, von Ghirlandajo bewußter und stärker erfaßt, zu bedeutenderer, zwingenderer Gestalt gekommen ist, als bei einem seiner Vorgänger.

Die Darstellung von Ognissanti zeigt, welcher Gefahr Ghirlandajo in S. Marco entgangen ist. Die Inschrift fehlt hier und der Künstler versucht, einer Erregung, die Folge der Verratsankündigung, Ausdruck zu verleihen, verfällt dabei, wie es oben begreiflich gemacht wurde, in eine ähnlich unwahrscheinliche Vorführung, wie wir sie bei Castagno antrafen. Die Ruhe ist keine Ruhe mehr, dagegen kommt der Gedanke des Bewegtseins nicht zu überzeugender Erscheinung. So mag der Meister hier in Einzelheiten besser sein, in der Architektur richtiger, im

Detail beschränkter, das Bild von S. Marco bleibt als Ganzes von höherem künstlerischem Wert und der reinere Ausdruck der spätquattrocentistischen Abendmahlsauffassung. In S. Marco will Ghirlandajo etwas anderes als Leonardo und das Bild hat deshalb seinen eignen Wert neben diesem. In Ognissanti will er dasselbe, was Leonardo erst erreichen konnte; da drängt sich der für ihn unglückliche Vergleich mit einem Größeren verhängnisvoll auf.

Um mit einigen Bemerkungen über die formale Erscheinung von Ghirlandajos Abendmahl zu schließen. In der langen Reihe der Apostelgestalten hat der Künstler keine Einheit bringen können. Im allgemeinen, und in engem Zusammenhang mit dem, was oben über den Inhalt besprochen wurde, ist hier, wo es sich um die Komposition handelt, wiederum hinzuweisen auf eine eigenartige Konsequenz, die aus dem Wesen eines Mahles hervorgeht: jeder Teilnehmer ist nun mal mit sich selbst beschäftigt und braucht dazu den nötigen Platz, d. h. jeder Mahlsvorgang setzt zunächst mehrere, in unserem Falle viele, selbständige, von einander getrennte Einheiten voraus. Man möchte sagen: jeder Mahlsvorgang hat in dem isolierten Nebeneinander der Anwesenden etwas Mittelalterliches an sich. Es wäre interessant, zu verfolgen, wie im allgemeinen in Darstellungen von größeren Gastmählern diese von dem Stoff gegebene Vielheit im Laufe der Zeit überwunden oder besser umgangen wurde. Die Holländer sollten im 17. Jahrhundert ihre Mühe damit haben in den Schützen-Mählern, wo die Porträtfiguren in ihrer repräsentativen Bedeutung einigermaßen zu vergleichen sind mit den Teilnehmern beim toskanischen Abendmahl.

Nun wird Ghirlandajo gerade wegen seines trefflichen Kompositionstalentes als ein Vorläufer der Hochrenaissance angesehen. Und da wir den einheitlich durchgeführten Gedanken in seinem Bilde aus einer einheitlicheren Vorstellung vom Gesamtvorgang erklärten, wird es nicht mehr Wunder nehmen, wenn auch die formale Einheitlichkeit, die künstlerische Komposition also, ihn hier von Rosselli unterscheidet. Ist künstlerische Komposition doch nichts anderes als das Ordnen eines Vielerlei nach einem einheitlichen Vorstellungsgedanken.

Ghirlandajo löst die Schwierigkeit in eigenartiger Weise. Die Einheitlichkeit der unteren Partie, unter dem Gesimse der Rückwand, ist

nicht größer als etwa bei Castagno. So denkt er sie als die breite Basis eines größeren Baues; durch die hoch aufragenden Bogen des Gewölbes wird doch wieder das Ganze zusammengehalten, kommt eine höhere Einheit zustande, in die das Mahl aufgenommen wird.

Es ist zuzugestehen, daß Ghirlandajo hier, in doppeltem Sinne verstanden, über den eigentlichen Gegenstand hinausgeht; er hat aber die einzige für ihn bestehende Möglichkeit aufgegriffen, del Sarto hat es später in keiner anderen Weise versucht[1]). Wie trefflich er es dabei verstand, die Aufmerksamkeit nicht zu zerstreuen und auf das Abendmahl zurückzulenken, wurde bemerkt.

Durch die erreichte Einheitlichkeit der Erscheinung wirkt nun auch die uns schon mehrmals begegnete, aber von Ghirlandajo ungleich viel breiter und zielbewußter durchgeführte tektonische Schönheit des Bildes als eine einheitliche, das ganze Bild umfangende. Im Gegensatz zu dem kindlichen Vielerlei Rossellis treten uns in Ghirlandajos Bild gewisse klar gefaßte breite Züge entgegen, die ihm, abgesehen von dem eigentlich Dargestellten, unmittelbar eine monumentale Wirkung sichern. Und wenn diese auch in dem, wie gesagt, noch ungegliederten Vorgang selber nicht zustande kommen konnten, sondern zum größten Teil von der über ihm sich erhebenden toten Architektur getragen werden, so erscheint das Abendmahl doch als die „Basis", der Ausgangspunkt, als dasjenige, worauf der schöne bauliche Gedanke des Ganzen beruht. Umgekehrt aber wird nun der Vorgang, eben durch die Funktion, welche er in dem Bau des Bildes erfüllt, noch in hohem Maße in seiner Wirkung verstärkt: vorzüglich findet in ihm, als die breit und gleichmäßig sich ausdehnende, schwer von dem Oberbau gedrückte Grundlage des Ganzen, die schwere, „gedrückte", ruhige Stimmung, welche in dem Abendmahle erfaßt wurde, ihre Bestätigung.

---

[1]) Daß in beiden Fällen diese Bogen von vornherein gegeben waren, hat bei der endgültigen Beurteilung der fertigen Werke nichts zu sagen. Hätte Ghirlandajo, nach Rossellis Art, seine Bogenfelder mit Passionsdarstellungen ausgefüllt, so wäre ihre Wirkung auch wieder vollständig verloren gegangen.

Auch in dem mittelmäßigen, perugineskeu, aber doch sicher mit Unrecht dem jungen Raffael zugeschriebenen Abendmahle von S. Onofrio breitet sich ein großer Bogen über den Vorgang aus. Die Inschrift: 1505 R. U. erscheint höchst bedenklich.

Leonardo da Vinci

Es scheint eigentümlich, daß ein Stoff, der von dem Quattrocento immer ungerne behandelt worden war und nie die Vorzüge der Frührenaissancekunst gezeigt hat, für Leonardo Anregung wurde zu der Schöpfung seines größten Werkes, daß er zu dem Werke führte, das gerechnet wird, eine neue Kunstepoche und damit die höchste Blüte der italienischen Kunst zu eröffnen: das Abendmahl, das Leonardo in den neunziger Jahren für das Kloster S. Maria delle Grazie zu Mailand malte, gilt als die Eröffnung der italienischen Hochrenaissance. Was das, sowohl für den Begriff der Hochrenaissance, als für die Eigenart dieses Abendmahls, zu sagen hat, muß aus der Betrachtung dieses Werkes hervorgehen.

Es handelt sich wieder um ein Refektoriumwandbild. Genau der Darstellung gegenüber befand sich die erhöhte Tafel des Priors, dazwischen saßen die Mönche. „Es muß zur Speisestunde ein bedeutender Anblick gewesen sein, wenn die Tische des Priors und Christi als zwei Gegenbilder aufeinanderblickten", schrieb Goethe. Von Wand zu Wand sich über die ganze Breite des Saales ausdehnend, und ohne die übliche isolierende Seitenabschließung durch Pilaster, scheint das Bild auch noch besonders dadurch eine ideale Erweiterung des bestehenden Raumes zu beabsichtigen, daß in der Beleuchtung auf das Licht im Saale Rücksicht genommen wurde[1]). Das Licht fällt in der Darstellung vorwiegend von vorne links; im Refektoriumsaale sich befindend, hat man in der Nähe des Bildes und ihm zugekehrt die lichtspendenden Fenster an der linken Hand.

Was die Darstellung selber betrifft, so findet der Vorgang statt in einem flach gedeckten Saale, dessen weit zurückliegende Rückwand von drei Fenstern durchbrochen wird, das mittlere mit einem Segmentgiebel bekrönt. Die Seitenwände sind mit Teppichen geschmückt. Der langgestreckte, mit Eßgerät versehene Tisch steht wieder horizontal im

---

[1]) Besonders klar zu sehen in der Beleuchtung der Seitenwände in Leonardos Darstellung. Die jetzt noch ergreifende Wirkung in Zusammenhang mit dem Raum muß einmal viel größer gewesen sein, als das Bild sich nicht wie jetzt, mit den unmittelbar angrenzenden bemalten Teilen von Wand und Decke, als die einzige farbige Erscheinung von dem leeren, großenteils weiß angestrichenen Refektorium scharf abhob.

Bilde. Die Anwesenden sind hinten an der Langseite und den beiden Enden angeordnet: Christus in der Mitte, die zwölf Jünger zu beiden Seiten in je zwei Gruppen zu dreien geteilt[1])

Nach Ghirlandajos Werk gesehen ist der erste Eindruck fast schmerzlich. Wie freundlich waren die Blumen und Vögel, die schönen Fruchtbäume mit den feinen Blättern. Wie friedlich saßen da alle beisammen in der schön ausgeschmückten Halle. Es sollte das letzte Abendmahl darstellen und nun erst verstanden wir die Abendstimmung als etwas Trauriges. Bei Leonardo ist alles anders; er spart uns nichts. Er gefällt nicht durch Pfauen und Rosen, er gibt nur Eines: das letzte Abendmahl. Und auch da wissen wir augenblicklich, worum es sich handelt: Christus hat die Worte der Verratsankündigung gesprochen.

Weil es gleichgültig zu sein scheint, ob wir hier vom Verhältnis zu der Wirklichkeit des Abendmahls, von der formalen Schönheit, oder von dem inhaltlichen Gedanken der Darstellung ausgehen, wollen wir diesmal mit dem letzten anfangen. Nachher werde ich versuchen, die wechselseitige Beziehung dieser drei Momente eingehender als bisher klar zu legen.

Leonardo denkt offenbar an die Entdeckung des Verrats. Es zeigt sich keine Reihe von nebeneinander sitzenden heiligen Männern mehr, die Worte des Herrn: „Wahrlich, wahrlich, ich sage euch: einer unter euch wird mich verraten" sind wie ein Blitzschlag in die Jünger gefahren. Die meisten sind in heftigster Erregung aufgefahren; sie fragen, weisen, beteuern ihre Unschuld, zürnen oder trauern. Die zwölffach wiederholte Ruhe der Apostel von S. Marco ist in den verschiedenen Individualitäten zu einer zwölfmal verschieden auftretenden Bestürzung geworden. Doch wieder sind, wo Aller Erregung durch die Worte des Herrn hervorgerufen wurde, zwei Richtungen in all diesen verschiedenen Bewegungen zu erkennen: das von ihm Zurückfahren in Entsetzen oder zusammenbrechender Trauer, und das sich zu ihm Neigen in Fragen,

[1]) Mit Hinsicht auf spätere Besprechungen wird es gut sein, die einzelnen Apostel mit ihren Namen zu bezeichnen, wie sie einer späteren Kopie (Ponte Capriasca) beigegeben sind. Von der Mitte ausgehend haben wir auf dem linken Flügel: Johannes, Petrus, Judas, Andreas, Jakobus, Bartholomäus. Auf der rechten: Thomas, Jakobus d. ä., Philippus, Matthäus, Thaddäus, Simon. Auf die Richtigkeit dieser Benennung kommen wir noch unten zu sprechen.

ihre Zuneigung Bezeugen. Während nun diese doppelte Bewegung die Apostel zu Gruppen aufeinander drängt, bleibt der Ausgangspunkt und das Ziel der auf- und niederwogenden Bewegung, bleibt der Christus allein in der Mitte, gelassen und unbewegt.

Da ist es mit der alten Gegensatzlosigkeit und Gleichwertigkeit aus. Diese Christusfigur ist die einzige, welche keinen Teil einer Gruppe ausmacht, Christus der einzige, welcher in sich seine ganze Bedeutung enthält. Und in der Mitte zwischen den beiden Gruppen der bewegten Apostel sitzend, wird er, insoferne diese einander gegenüberstehenden Gruppen sich gegenseitig aufheben und in ihm zur Einheit kommen, zum Beherrscher des Ganzen — er ist zum ersten Mal der Herr.

Wenn jemals die Ankündigung des Verrats gegeben wurde, so geschah es hier. Man kann sich nur über den dargestellten Moment streiten; so meint Strzygowski[1]), daß nicht Joh. XIII, 21, sondern Joh. XIII, 26: „Der ist's, dem ich den Bissen eintauche und gebe" zugrunde liegt, eine Annahme, die mir ebenso unwahrscheinlich zu sein scheint, wie das ganze Suchen nach dem genau dargestellten Textbuchstaben unpassend und unwichtig.

Aber wenn auch über den Gedanken der Verratsankündigung kein Zweifel sein kann, so geht Leonardo gleich weit über diesen hinaus. Es ist unbegreiflich, daß man bei der Betrachtung dieses Abendmahles meistens so sehr vor dem Verrate stehen bleibt. Wo ist denn der Verräter? Man muß ihn suchen, findet ihn als den einzigen, dessen Gesicht in Schatten gehüllt ist. Es handelt sich nicht um einen Gegensatz zwischen Christus und Judas; der Verräter ist hier in die Reihe der seinigen zurückgekehrt. Ist er denn einer ihresgleichen geworden? Und warum liegt Johannes nicht mehr an der Brust seines Herrn?

Der erste Gedanke, der sich demjenigen, der nicht nach Textillustrationen und wohl — oder nicht — umgestürzten Salzfässern sucht, aufdrängt, ist der Gegensatz zwischen den sich nicht beherrschenden, von allerlei Leidenschaften ergriffenen Jüngern, deren einer

---

[1]) J. Strzygowski, Leonardos Abendmahl und Goethes Deutung. Goethe-Jahrbuch 1896. S. will in der rechten Handbewegung Christi das Langen nach der Schüssel sehen! Auch der neueste, vorzügliche Biograph Leonardos, W. v. Seidlitz, tritt für S.'s Deutung ein. Leonardo da Vinci. Berlin 1909.

seinen Herrn verraten, ein anderer ihn verleugnen sollte, und dem Christus, der über menschliche Bewegung erhaben, mit Willen und Bewußtsein seinem Tode entgegengeht. Schon früher hat man diesen tieferen, über diesen oder jenen Moment hinausgehenden, inhaltlichen Gedanken erkannt: „Au milieu de ces hommes simples il est seul; il regarde en dedans le monde de sa pensée qui leur est fermé“ [1]).

Und an diesen uns unmittelbar aus dem Bild entgegentretenden Gedanken möchte ich eine weitere Bemerkung anknüpfen. Man hat dieses Abendmahl als die reinste Wiedergabe des Geistes der Evangelien bezeichnet [2]). Leider hat man den Gedanken nicht weiter verfolgt. Denn wenn ich einerseits mich eng an den unbefangenen Eindruck von Leonardos Werk halte, andererseits einen Gedanken, der sich immer wieder in den Evangelien findet, in die Erinnerung rufe, so kommt noch ein tieferer Inhalt heraus als die Erregung der Jünger infolge der Verratsankündigung oder auch die bloße Gegenüberstellung des gottverklärten Christus zu den menschlichen Jüngern.

Wie gesagt: nicht Judas bildet hier den Gegensatz zu dem Herrn, sondern die gesamten Apostel in ihrer allzu menschlichen Leidenschaft. Es ist ein ähnlicher Geist, der allen Aposteln zugedacht wird und der sie von ihm entfernt: das allzu persönliche Verhältnis zu dem Christus, das Stehenbleiben vor seiner Persönlichkeit, das Nichtverstehen von dem tieferen Wesen ihres Herrn. Alle glauben sie an ihn — aber alle glauben sie an den Menschen in Christus, und nicht an den Gedanken, dessen Verkündiger er war, und den er sie berufen hatte, weiter zu tragen. So lange seine Apostel den Menschen in ihm erblickten und nicht die Verkörperung vom Geiste des Christentums, vom Geiste der Wahrheit, so lange konnte dieser Geist ihnen nicht als das Wichtigste völlig zuteil werden. Und damit war die Notwendigkeit seines Opfers gegeben, das Opfer seiner persönlichen Existenz, damit sein Wesen in den Aposteln triumphieren konnte.

„Aber Ich sage euch die Wahrheit: es ist euch gut, daß Ich hingehe. Denn so ich nicht hingehe, so kommt der Tröster (der Geist

---

[1]) G. Séailles. Léonard de Vinci. l'artiste et le Savant. Paris 1892. Seite 17.

[2]) F. X. Kraus, a. a. O. S. 314.

der Wahrheit, vgl. Joh. XIV, 16, 17 u. f.) nicht zu euch; so ich aber gehe, will ich ihn zu euch senden." Joh. XVI, 7[1]).

Mehrere Textaussagen wären hier anzuführen, die sowohl das Sichnichtverstandenwissen des Herrn, als seine Zuversicht in die Bewußtwerdung seiner Jünger nach seinem Hingehen zum Ausdruck bringen. Wichtiger ist, daß der Begriff dieses tragischen, aber so begreiflichen Verhältnisses von Christus zu den Jüngern, überzeugender als aus einzelnen Textbeispielen, durch den ganzen Text der Evangelien hindurch zu uns kommt.

Judas ist da nichts anderes, als die Verkörperung des Unbewußten in den Aposteln. Er ist es, der am meisten an seinen Herrn als Menschen glaubte, der das angekündigte Königreich als irdisches Königreich auffaßte, und Christus als den irdischen König ansah. Da ist er es, der, den Gedanken, welcher alle erfüllte, konsequent durchdenkend, in seinem Unverstand das Recht hatte, sich verraten zu glauben. Nach dem freiwilligen Tode des Herrn erkennen die Apostel, was der Christus für sie bedeuten sollte, verschwindet der unbewußte Geist, der in ihm den triumphierenden Menschen und König sah; der Selbstmord des Judas bedeutet ihre Überwindung, das Erkennen vom Wesen Christi.

Dieses Verhältnis zwischen Christus und seinen Jüngern, die unmittelbare Erklärung und der Grund seines Opfertodes, hat bei Leonardo seinen Ausdruck gefunden.

Hier ist nicht mehr das Drama von Christus und dem allzuteuflischen Judas, wobei die Apostel nur Statisten sein können; hier ist das viel ergreifendere, viel mehr notwendig begründete Drama von Christus und seinen allzumenschlichen Jüngern. Nicht mehr Judas verkörpert das unbewußt an Christus als Menschen Hängende, in Allen kommt es zur Erscheinung. Bei den Darstellungen Giottos und Ghirlandajos heiligen, Christo ebenbürtigen Männern war kein Grund für dessen Tod zu finden; in der zwölffach verschieden sich äußernden,

---

[1]) Vulg. Joh. XVI, 7. Sed ego veritatem dico vobis: expedit vobis ut ego vadam: si enim non abiero, Paraclitus (παράκλητος) non veniet ad vos: si autem abiero, mittam eum ad vos.

Joh. XIV, 16. Et ego rogabo Patrem et alium Paraclitum dabit vobis, ut maneat vobiscum in aeternum, 17. Spiritum veritatis (το πνεῦμα τῆς ἀληθείας), etc.

leidenschaftlichen Beziehung dieser erregten Menschen zu dem Meister in ihrer Mitte, ist unmittelbar der Grund seines freiwilligen Hingehens ausgesprochen. Und in der rührend-erhabenen Erscheinung dieses Christus, in seiner Handbewegung, ist zu sehen, daß er entschlossen ist, daß er sich — sein Fleisch und Blut — opfern wird, damit er sich — seinen Geist — seinen Aposteln mitteile und in ihnen zu neuem Leben gelange.

Und hiermit komme ich zu dem Ergebnis dieser Ausführungen. Entfernt von dem kirchlich-religiösen Glauben, urteilen wir nicht darüber, was dieser sich, einst und jetzt, bei den sogenannten Einsetzungsworten gedacht hat. Aber wir können versuchen, uns mit dem klar verständlichen Sinn, der in den Worten: „Nehmet, esset, das ist mein Leib" usw. enthalten sein muß, auseinanderzusetzen. Und dann müssen wir sagen, daß es Leonardos Werk ist, das uns, die wir über das unmittelbar vor Augen geführte, das unmittelbar Wirkende weiter nachsinnen, den allgemein verständlichen und künstlerisch noch darstellbaren tiefen Gedanken, der in den symbolischen Worten des Herrn gelegen ist, offenbart. Wir sagen nicht, daß Leonardo uns den letzten Sinn des geheimnisvollen Opfers erklärt; die Behauptung wäre, sagen wir, zu protestantisch. Aber wohl können wir behaupten, daß er es uns ins Menschliche, Natürliche interpretiert.

Ob Leonardo selber diese Gedanken hatte, als er sich allmählich zu dieser Darstellung des letzten Abendmahles hinaufrang? Es ist nicht zu sagen, denn wir können es nicht wissen. Und das ist auch nicht das Wichtigste. Auch wenn Leonardo gar nicht an einen Zusammenhang zwischen dem von ihm dargestellten Inhalt und den s. g. Einsetzungsworten gedacht hat, so liegt nichts mysteriöses darin und ist es auch nichts weniger als zufällig, wenn er, am tiefsten das dramatische Verhältnis von Christus zu den Jüngern erfassend, uns damit von selbst den greifbaren Sinn enthüllt, der den gesagten Worten zugrunde liegen muß.

Wir aber, die die Entwicklung der Abendmahlsdarstellung verfolgten von den kirchlich-byzantinischen Darstellungen mit ihrer scharfen Trennung zwischen der leblosen Darstellung der historischen Begebenheit und der symbolischen der christlichen Kultushandlung (mit ihrem mystischen Inhalt), zwischen diesem seelenlosen Körper und

körperlosen Seele, wir sehen in dem Abendmahl von S. Maria della Grazie diese Trennung aufgehoben, insofern Leonardo die historische Begebenheit mit einem Inhalt erfüllt, der uns den tiefst für uns verständlichen und natürlichen Sinn der Brot- und Weinspende in Zusammenhang mit den betreffenden Worten des Herrn offenbart. Hier mag die letzte Bedeutung von Leonardos Werk zu suchen sein, wenn wir fragen nach dem Verhältnis der sich seit der streng kirchlichen, mittelalterlichen Kunst entwickelnden Darstellung des letzten Abendmahls zu dem gewählten Inhalt des Vorganges.

Verfolgen wir weiter, wie Leonardo den Grundgedanken durchführt. In nächster Nähe des Herrn weicht die Bewegung vor seiner hohen Erscheinung zurück, teils in zusammensinkender Trauer, teils in Entsetzen. Dann aber fährt sie wieder auf ihn zu (Liebesbezeugung und staunendes Fragen). Und indem diese entgegengesetzten Bewegungen, immer wieder neu und aus anderen Gründen erfolgend, sich wiederholen, entsteht in hohem Grade der Eindruck der Unentschlossenheit, des Zweifels, in den Gruppen der Jünger.

Indem sich nun die zwei Bewegungen gegenseitig aufheben, sogar innerhalb der kleineren Dreiergruppen, wird doch wieder eine Ruhe geschaffen, ist bei aller Bewegtheit doch wieder der gegenständliche Charakter des Ganzen erhalten, bekommt das Bild eine mehr als momentane Bedeutung. Und vor allem ist dies der Fall, wo der Blick immer wieder durch die Gegenüberstellung der zwei größeren Gruppen von Aposteln von diesen, und damit von ihrer Bewegung, zurückgelenkt wird auf die unbewegte Gestalt des Herrn; mit ihm beherrscht sein ruhiges Wesen das ganze Bild.

Ich verfolge nicht im Einzelnen die Apostelgestalten in dem immer wechselnden Ausdruck ihrer besonderen Gemütsbewegung[1]). Es sind

[1]) Seit Goethe ist oft genug über die einzelnen Figuren gesprochen. Sehr ausführlich von E. Frantz, Das Hl. Abendmahl des Leonardo da Vinci. Freiburg i. Br. 1885. Diese Tatsache, daß bei ihrer Unterordnung unter den Gesamtgedanken die Apostel Leonardos zu allen Zeiten zu so ausführlichen, oft sogar etwas phantastisch gefärbten Betrachtungen anregten, ist an sich höchst beachtenswert. Bei keiner einzigen anderen Darstellung wäre das denkbar.

Ob Leonardo in der Tat von bestehenden Apostelтypen ausging, die nun auch wiedererkannt wurden von seiner Zeit, „die den einzelnen Heiligengestalten

zuächst betrübte und bestürzte Gruppen, die neben dem Herrn stehen; jeder für sich hat nicht den ersten Anspruch auf die Aufmerksamkeit. Aber unendlich fein wird der tiefe Grundgedanke weiter durchgeführt. Einförmig, gleichwertig, wiederholen sich die Teppiche an den Seitenwänden hinter den Aposteln, deren Gleichwertigkeit dem Herrn gegenüber begleitend. Christus aber hebt sich, wie „von einem natürlichen Heiligenschein umschlossen" (Rosenberg), als Silhouette gegen das Mittelfenster der Rückwand ab; und wo Johannes sich von dem linken Fenster abbeugt, rechts aber die ganze Aussicht von dem Kopf des Thomas verdeckt wird, ist Christus als einziger mit der fern sich zurückziehenden, dämmernden Landschaft in Zusammenhang gesetzt, als stehe er bereits mit einer anderen Welt in Beziehung.

Wenn Leonardo auch keine Vögel und Blumen oder zierliches Ornament bringt, so spricht sich in diesem Abendmahl doch ein weit innigeres Verhältnis zur Wirklichkeit und damit zu der Wirklichkeit des Abendmahlsvorganges aus, als bei einem seiner oft rücksichtslos realistischen Vorgänger der Fall wäre.

Ich möchte zunächst auf etwas Äußerliches weisen. Bei all seinem Realismus war das Quattrocento selten dazu übergegangen, seinen

---

noch nicht so entfremdet (war) wie wir"? Es scheint mir sehr zweifelhaft. Abgesehen von einigen Gestalten wie Johannes, Petrus, Judas, Philippus, ist, um bei unserem Thema zu bleiben, in dem Cenacolo Castagnos und in der Darstellung von S. Onofrio, wo die Namen beigegeben sind, ihre Typierung manchmal direkt entgegengesetzt. Und vergleicht man Leonardos Skizze von Venedig, wo die Apostelnamen in Spiegelschrift beigeschrieben sind, mit dem fertigen Werk, für dieses die Namen von Ponte Capriasca berücksichtigend, so muß man sagen, daß Leonardo selber sich im Laufe der Zeit für ganz andere Typen entschlossen hat (Bartholomäus, Matthäus). Wenn nun aber die einzige Gestalt, welche von der genannten Skizze in das Abendmahl von S. M. d. Grazie hinüberkam, aber dann auch genau übereinstimmend in Physiognomie, Handbewegung (s. Morghens Stich) und sogar in der Stelle am Tische (zweitletzte nach rechts), dort von Leonardo Simon genannt wird, in Ponte Capriasca auf einmal als Thaddäus erscheint, so muß man doch die Zuverlässigkeit der Apostelbenennung durch diese siebzig Jahr spätere Kopie in Zweifel ziehen. Münz weist auf die Übereinstimmung dieser Namen mit den von Bossi angeführten. Aber Bossi betont ausdrücklich, daß er seine Apostelnamen eben von Ponte Capriasca hat. Giuseppe Bossi, Del Cenacolo di Leonardo da Vinci. Milano 1810. S. 76, 146.

Aposteln, nie dazu seinem Christus, das äußere Zeichen ihres übermenschlichen Wesens zu nehmen; Leonardo stellt zum ersten Male Christus und die Jünger ohne Nimbus dar, er begnügt sich zum ersten Male damit, sie als Menschen zu geben. Und wenn Lomazzo erzählt, daß der Meister vor Erregung zitterte, wenn er an dem Kopfe seines Christus malte, und Vasaris Anekdote bekannt ist, als sollte Leonardo die Beendigung seines Werkes immer aufgeschoben haben, weil er weder für die göttliche Erhabenheit des Herrn, noch für die Niederträchtigkeit des Judas ein geeignetes Vorbild in der Wirklichkeit habe finden können (bekanntlich droht Leonardo, den ihn belästigenden Prior des Klosters als Judas zu verewigen), so beweist dies nur, daß Leonardo sich nicht mit einer symbolischen Andeutung des göttlichen Wesens Christi begnügen, sondern daß er es zum Ausdruck bringen wollte, d. h. daß er es für möglich hielt, dessen göttliches Wesen in einer menschlichen Erscheinung niederzulegen. Was will das anderes sagen, als daß Leonardo zum ersten Male das menschliche Wesen in vollkommenster Erscheinung dem Göttlichen gleich glaubte, genau so, wie einst Angelico in der irdischen Natur himmlische Schönheit erblickte?

Neben Ghirlandajo in Ognissanti zeigt sich dann Leonardos fortgeschrittener Realismus in den bewegten Apostelgestalten. Man hat in ihnen zwölf Wesensarten des Menschen erblicken wollen. Jedenfalls sind sie mehr als Individuen, es wären keine Porträtfiguren unter ihnen zu finden, und es hätte der Prior von S. Maria delle Grazie keine Angst davor haben brauchen, als Judas auf dem Bilde zu erscheinen. Aber wenn diese Apostel keine willkürlichen Persönlichkeiten sind und ihre Bewegungen nicht aus der zufälligen Wirklichkeit gegriffen, so bleibt Leonardo keineswegs hinter der besonderen Realität zurück; sondern in diesen Gestalten verschmelzen unendlich viele Wahrnehmungen, welche die Wirklichkeit bis in die momentanste Bewegungserscheinung (Pferdestudien) erfaßte und sie bis zur häßlichsten Sonderbarkeit (Karikaturen) bedeutend fand, um schließlich in diesen zwölf Aposteln zu dem expressivsten Gesichtsausdruck, der meist bedeutsamen Bewegung zu gelangen.

Wir bemerkten, daß eine Bewegung in den Aposteln erst wahrscheinlich werden konnte, sobald sie ihr isoliertes Nebeneinander verließen. Da ist Leonardo wieder der konsequentere Realist; er führt

den schon früh auftauchenden Gedanken der Erregung nicht nur in den Einzelgestalten durch, er läßt sie endlich ihrem natürlichen Impuls folgend, auffahren und zu bewegten Gruppen werden. Man hat den Eindruck, als wäre der Quattrocentist mit seinen heiligen, nimbierten Gestalten vor diesem Schritt zurückgeschreckt; aber wir können als sicher annehmen, daß er die Aufgabe auch unmöglich hätte lösen können. Es ist nicht nur Leonardos Kenntnis unendlich verschiedener Bewegungsmotive, die ihm fehlte, um ähnlich wie dieser so reich variierte und doch so klar übersichtliche Gruppen gestalten zu können. Was den Quattrocentisten ebenso entschieden von Leonardos Gruppenbildung abhielt, war sein Mangel an malerischem Sehen.

Und hier liegt wieder ein Moment, welches Leonardos intensiveres Sehen in die Wirklichkeit bezeugt. Der Gegensatz ist kein absoluter, aber man bekommt doch neben Ghirlandajo den Eindruck, daß Leonardo zum ersten Male malerisch sieht. Kurz angedeutet: er sieht die Teile nicht in trockener Absolutheit für sich, er sieht flüssiger, sieht sie in Zusammenhang mit dem Ganzen. In den Gestalten selber, die nun in ihrer Bewegung frei aus der Fläche hinaustreten, führt das zu einer Körperlichkeit, die als malerische Körperlichkeit, auf feinster Beobachtung der Tonunterschiede beruhend, weit über Ghirlandajo hinausgeht und andererseits wiederum nichts mit der bloß gemalten Plastizität Castagnos zu tun hat. Dazu verlieren die Figuren wiederum, nun in Zusammenhang mit ihrer unmittelbaren Umgebung gesehen, die scharfen Umrisse, die Ghirlandajo neben Leonardo so sehr als Zeichner darstellen. Und es ist dieses zusammenfassende Sehen und die schärfere Beobachtung der Tonunterschiede, die nun eine körperliche Durchbildung dieser drei Mann tiefen Gruppen ermöglichen, ohne daß ein Streit der Formen entsteht und so, daß doch wieder die einzelnen Figuren und Bewegungen ihrer Bedeutung gemäß zu voller Geltung kommen[1]).

---

[1]) Die malerische Durchbildung des Werkes hat wohl dazu beigetragen, daß bis in die jüngste Zeit Lomazzos irrtümliche Behauptung übernommen wurde, als hätte Leonardo das Bild in Öl gemalt, wodurch dann der Untergang herbeigeführt wäre. Cavenaghis Untersuchungen vom Sommer 1908 haben ergeben, daß Leonardo nicht in Öl, sondern in Öltempera gemalt hat (Seidlitz a. a. O.) Die Verwendung von Öltempera in der Wandmalerei war aber nichts Neues

Nicht nur die Bildung der bewegten Gruppen zu beiden Seiten des ruhig in der Mitte sitzenden Christus ist als eine, über die älteren Darstellungen hinausgehende, wahrscheinlichere Gestaltung des Stoffes, bedingt durch Leonardos fortgeschrittenen Wirklichkeitssinn, zu erklären; auch das Weglassen der altherkömmlichen Stellung des Johannes an der Brust des Herrn bedeutet ein Entgegenkommen an die Wahrscheinlichkeit. Weil das Motiv erst bei dem antiken Liegen am Tische recht begreiflich wird, haben die früheren Meister nie etwas ganz Annehmbares schaffen können, als sie sich hier an den Evangelientext anlehnten (so schon Riegel). Und erst recht wahrscheinlich ist das Aufgeben der konventionellen Isolierung des Judas; seine Stellung gegenüber der Reihe der Apostel war unmöglich mit einer unbefangenen Vorstellung des Abendmahls zu vereinigen.

Zuletzt liegt in der Tatsache, daß Leonardo sich ganz auf das eigentliche Abendmahl beschränkt, daß er die richtigere Architektur unmittelbar in den Vorgang einbezieht und in dem glaubhafteren Zusammenhang mit der Landschaft ein über Ghirlandajo wieder hinausgehendes, stärkeres, einheitlicheres Erfassen des Gegenstandes, welches nun alles Gegebene auf den Hauptvorwurf und seinen Inhalt bezieht und dessen Bedeutung unendlich steigert (Größe der Figuren!). Wie dieses einheitliche Erfassen erst möglich wurde durch das Verlassen des isolierten Nebeneinander der Apostel, wurde bei Ghirlandajo bemerkt; sicher hat umgekehrt das Bedürfnis, das Geschehen einheitlich zu sehen, die Gruppenbildung Leonardos mit eingegeben.

Haben wir erst die von den älteren Darstellungen abweichenden Züge aus Leonardos geistiger Auffassung des Abendmahls erklärt, so

---

(s. E. Berger, Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik, München 1893), und sie brauchte an sich keine schädlichen Folgen zu haben, wenn wenigstens — und das betont schon Alberti — das Werk gegen Feuchtigkeit geschützt war, also in überdeckten, trockenen Räumen. Es wäre auch ein zu tragisches Schicksal, ein zu schwerer Vorwurf gegen die Wandmalerei gewesen, wenn ein Moment, das in hervorragendem Maße die bedeutende Gestaltung des Abendmahles bedingte — mit der klaren, plastischen Durchbildung der Apostelgruppen — zugleich notwendig die Ursache seines Unterganges gewesen wäre. Aber bezeichnend bleibt es, daß Leonardo, der in so mancher Hinsicht scheinbar entgegengesetzte künstlerische Prinzipien in sich vereinigte, dies auch in bezug auf das technische Verfahren tat, insofern er die alte Buonfresko-Technik verließ, ohne zu der reinen Ölmalerei überzugehen.

erscheint, neben Ognissanti betrachtet, jeder neue Zug und damit der ganze tief dramatische Inhalt des Werkes entstanden aus der selbstverständlichen, einzig wahrscheinlichen Entwicklung der toskanischen Abendmahlsdarstellung in die Richtung zur größeren Naturwahrheit. Aber selbst ohne, wie das hier geschah, in Einzelheiten einzugehen, ist der Gegensatz von Christus als Hauptfigur zu seinen Jüngern ein so natürliches Ergebnis von der weiteren Versenkung in die Realität des Abendmahlsvorganges, daß die Nordländer, ihrem Realismus zufolge, schon sehr früh auf denselben Grundgedanken verfielen und ihrerseits an dieses italienische Abendmahl als das ihnen am nächsten stehende später anknüpfen sollten.

Was ist nun bei dem Entstehen des Bildes als das Primäre voranzustellen, Leonardos geistige Auffassung oder sein Wirklichkeitssinn? Da alle Formen sich auf das Abendmahl selber beschränken und damit zu Trägern seines Inhaltes werden und umgekehrt der ganze inhaltliche Gedanke des Abendmahls von Leonardo zum Wirklichkeitsausdruck gebracht wird, ist diese Frage nicht zu entscheiden. Man kann sagen, daß die Auffassung vom Abendmahlsinhalt als eine Beziehung zwischen Menschen den Meister zu tiefster Beobachtung des wirklichen Lebens antrieb, aber auch, daß die weitere Versenkung in die tatsächliche Begebenheit des Vorganges ihn zu dem neuen Inhalt führte. Im allgemeinen bin ich immer dieser Frage aus dem Wege gegangen — es ist auch hier das intensivere Interesse an der Wirklichkeit überhaupt, das ihn einerseits zu dem tief menschlichen Inhalt, andererseits zu der schärferen Beobachtung und realistischeren Durchgestaltung des Vorganges führte.

Leonardos Abendmahl ist nicht nur das inhaltsreichste und wahrhaftigste der italienischen Kunst, ein drittes Moment gipfelt in ihm: es ist die höchste Durchführung eines tektonischen Gedankens im Abendmahle. Und ergab sich die Möglichkeit, eine Übereinstimmung mit den später zu betrachtenden nordischen Darstellungen zu berühren, so ist Leonardo hier ganz Italiener; vor allem hierin vielleicht ist er als der Eröffner der Hochrenaissancekunst zu betrachten.

Bei der Besprechung des Inhaltes war es nicht möglich, den Bau der Darstellung zu umgehen. Dieser soll jetzt für sich betrachtet werden.

Auch Ghirlandajo versuchte einen einheitlichen Bau durchzuführen. Sein Abendmahl wurde die breite, tragende Basis für einen sich über diesem erhebenden Oberbau; als Träger des Baues wurde es zum Träger der Gesamtdarstellung. Und die gedrückte, ruhige Stimmung im Abendmahle wurde noch durch seine bauliche Funktion verstärkt; durch das in sich Ungegliederte, Massige, Unausgesprochene schien es sich vorzüglich zu dieser Funktion zu eignen. Aber, wenn man jetzt Inhalt und Wahrscheinlichkeit seiner Darstellung beiseite läßt, es blieb bei einem Unter- und Oberbau, durch eine gerade, horizontale Linie voneinander getrennt; der Reichtum der primitiven baulichen Schönheit war eine geringe, und das Abendmahl selber blieb, eben als Basis in dem tektonischen Gedanken der Darstellung in sich undifferenziert, ungegliedert.

Man könnte sagen — auch in geistiger Beziehung würde diese Auffassung zutreffen — daß diese mittelalterlich nebeneinander sitzenden Apostel das provisorisch aufgestellte Material darstellen, unverwertet die schönsten Möglichkeiten in sich bergend. Leonardo läßt sich die reiche Möglichkeit nicht entgehen. Sich auf dieses wartende Material, auf das Abendmahl beschränkend, wirft er den Oberbau beiseite, und führt in der Darstellung des Vorganges selber seinen großen tektonischen Gedanken durch, die Architektur nur dazu benutzend, diesen in dem Abendmahle selber zustande kommenden tektonischen Gedanken zu unterstützen und gleichsam zu übersetzen in — reine Architektur.

Christus, in die Mitte der Komposition gestellt, wird ihm zum Brennpunkt, zum Ausgangspunkt des Ganzen. Er wird zu dem Element, das alles zusammenhält, zum einigenden Element. Mit der Fensteröffnung und ihrer Bekrönung und dem mittleren Balken des Flachgewölbes wird er zu einer vertikalen Achse, der Symmetrieachse des Bildes, zu demjenigen, worin das Ganze sein Gleichgewicht findet. Er selber hat in sich dieses Gleichgewicht als einzige, annähernde Facefigur und durch annähernde Symmetrie zwischen linker und rechter Handbewegung. In ihm kündigt sich zugleich die Differenzierung nach links und rechts an; es sind die zwei Apostelgruppen, die diese übernehmen. Diese wiederum stehen einander nicht als zwei ungegliederte Massen gegenüber: sie sind für sich in zwei Gruppen zu je drei

Figuren geteilt — wären es drei Gruppen zu je zwei gewesen, so hätten die beiden Flügel des Bildes zu große Einheit in sich bekommen. Bei klarer Erscheinung der einzelnen Gestalten werden diese Gruppen einheitlich geschlossen durch die entgegengesetzte Bewegungsrichtung der Figuren. Aber indem die Dreiergruppen unter sich diese entgegengesetzten Bewegungen übernehmen, kann es doch wieder eine einzige Bewegung sein, die die Figuren alle verbindet und sie mit der zentralen Christusgestalt in Beziehung setzt: eine durch die Gebärde des Herrn eingesetzte Bewegung nach außen, welche in den unmittelbar neben ihm sitzenden Aposteln einen Höhepunkt erreicht und durch die Gruppen der Apostel verklingend in den äußersten Gestalten ihren Wendepunkt findet; und die zurück, jetzt direkt auf die inneren Gruppen übergreifend, mit stärkster Anschwellung die Bewegung nach außen überwindet, den Ausgangspunkt, den Christus, wieder erreichend.

In strenger Symmetrie wiederholt die Architektur das Gleichgewicht zwischen links und rechts. Und zuletzt: wie die Apostelgruppen nicht bloß durch Gegenüberstellung in der zentralen Figur des Christus zur Einheit kommen, sondern auch eine Bewegung innerhalb dieser Gruppen sie immer wieder auf das Zentrum bezieht, so ist auch in der toten Architektur von einer Bewegung zu reden, welche auf die zentrale Figur hinführt oder von ihr ausstrahlt — indem der Verschwindungspunkt des Bildes in den Kopf des Christus fällt, sind es die Schneidelinien von Decke und Seitenwänden, die Deckenbalken, die oberen Grenzlinien der Wandteppiche und zuletzt die Streifen am Boden[1]), die alle in ihm zusammentreffen.

Es besteht nicht nur ein unendlich fein gegliedertes Gleichgewicht zwischen links und rechts im Bilde, es ist ein Einziges, das sich gleichsam im ganzen Bilde differenziert hat, ein Einziges, worin alles sich wieder auflöst, worauf alles wieder hinweist, das ist die Gestalt des Herrn.

Ohne nach goldenen Schnitten usw. zu suchen, ist man versucht, das Werk in seiner erstaunlichen, alles Gegebene umfassenden idealen

[1]) Leider im Original durch das Ausbrechen einer Tür nicht mehr zur Wirkung kommend; man vergleiche den Stich von Morghen.

Gesetzmäßigkeit als den Gipfel kompositioneller Vollendung anzusehen. Und wo nun augenscheinlich der ganze inhaltliche Gedanke durch die Komposition angedeutet wird, drängt sich wieder die Frage auf, was hier als das Primäre voraufzustellen ist.

Wer will, kann das ganze Bild aus Leonardos Drang nach tektonischer Schönheit erklären. Wir vergessen dabei nicht, daß der Sinn für Architektur, für schönen Bau, Schönheit der Maßverhältnisse, ein ausgesprochenes Eigentum der Hochrenaissance ist und ihre Großmeister Michelangelo, Raffael, aber auch Leonardo Architekten waren. Sicher hat Leonardo bewußt komponiert; das sich Schneiden der verschwindenden Linien im Kopfe der zentralen Figur ist zweifellos mit Absicht durchgeführt — man kann hier an die Skizze für die Anbetung der Könige (Uffizien Florenz) denken, wo die durchgezogenen Linien der Bodenzeichnung sich im Kopfe der zentralen Reiterfigur treffen. Die alte, feierliche, aber inhaltsarme, isolierte Anordnung der Apostelfiguren, die Stellung des Judas Christo gegenüber vor dem Tische, das Überbeugen des Johannes zu seinem Herrn, wäre alles aus rein kompositionellen Gründen bei Leonardo unwahrscheinlich, wenn nicht undenkbar[1]).

Indem jeder Zug der betrachteten Gesetzmäßigkeit den inhaltlichen Gedanken ausspricht, und eine Besprechung der Komposition mit einer neuen Beschreibung des Inhaltes gleich steht, ist wiederum die ganze tektonische Schönheit als eine Folge der inhaltlichen Auffassung zu betrachten.

Wir wollen uns nicht für eins von beiden, Inhalt oder Komposition als das Wichtigere, Erste, entscheiden. Untrennbar verbunden, haben sie wechselseitig aufeinander eingewirkt, um zu der erreichten Höhe zu gelangen. Es ist schließlich das Erkennen einer sich in der Wirklichkeit offenbarenden höheren Gesetzmäßigkeit, das einerseits in dem

---

[1]) Doch hat Leonardo sich erst allmählich von diesen quattrocentistischen Zügen befreit; sie finden sich noch alle auf den Zeichnungen von Windsor und Venedig. Aber während auf dieser letzten der ganze linke Flügel noch aus isolierten Figuren besteht, dringt Leonardos Geist schon klar durch in der äußeren rechten Gruppe. Dort befindet sich wie gesagt auch die einzige Gestalt, welche Leonardo fast unverändert in dem fertigen Werk verwertet.

Abendmahlsvorgang mehr als das bloße Geschehen erblickte, andererseits die Bestandteile der zufälligen Wirklichkeit als zu überwirklichem Wohlklang zusammenklingend sich zu denken vermochte.

Um den Begriff des Bildes zu vervollständigen, sei bemerkt, daß auch diese letzten zwei Momente, das der realistischen und das der kompositionellen Durchbildung nicht ohne innigen Zusammenhang zu verstehen sind. Lennardos Bau ist eben ein Bau in oder mit lebendigem Material. Je reicher der Bau sein sollte, desto reichhaltiger dieses Material. Da war das Verfügen über eine unbeschränkte Fülle von Bewegungsmotiven die Voraussetzung und man kann sagen, daß Leonardos Absicht auf reiche struktive Schönheit ihn in die reale Welt hinaustreiben mußte zu immer fortgesetzter Beobachtung des menschlichen Körpers, aber auch des menschlichen Empfindens. Daneben bekommt man vor diesen Apostelgruppen den Gedanken, daß ihr bedeutender und geschlossener kompositioneller Ausbau geradezu zu der Schilderung verschiedenartiger, wenn nicht entgegengesetzter Gemütsbewegungen führen mußte. Erst durch die klare Übersichtlichkeit der Gruppen konnte sich die tiefgehende realistische Durchbildung an den einzelnen Figuren vollziehen. Indem nun diese Figuren eine Rolle in der Gesamtkomposition übernehmen, werden die in sie gelegten Bewegungsausdrücke gewissermaßen doppelt betont und ihre Wirkung ganz gewaltig gesteigert. Man denke sich nur diese selben Apostel wieder in alter Art einzeln nebeneinander. Mit ihrem Anspruch auf Aufmerksamkeit steigert sich aber auch in hohem Maße der Anspruch auf bedeutsame und richtige Durchgestaltung. Gerade hier beim Abendmahl ist dann zu bemerken, wie der glaubhafte Ausdruck der Erregung schon von selbst eine Gliederung zur Folge haben mußte durch die Formung zweier Flügelgruppen zu beiden Seiten der zentralen Christusfigur; dem nordischen Abendmahl war es beschieden, rein auf Grund seines größeren Sinnes für die wahrscheinliche Gestalt des Vorganges schon sehr früh eine glücklichere Gliederung als das italienische Quattrocento zu finden. Und zum Schluß wollen wir bedenken, daß eine aus der tiefen Versenkung in die Wirklichkeit des Vorganges entstandene Gesamtvorstellung des Abendmahls notwendig alle Teile einheitlich aufeinander beziehen mußte, alle schönen Einzeltöne der früheren Darstellungen zu einer Harmonie verbinden.

Auch diese zwei Momente werden wir nicht trennen. Es erscheint keine Bewegung, keine Form, als zufällig, gleichgültig in der Gesamtwirkung: jede Einzelform hat ihren Sinn im Zusammenhang mit dem Ganzen. Aber nirgends erscheint die Gesetzmäßigkeit als eine tote, mathematische (nur in der Architektur, wo sie es sein kann und soll); Christus sitzt nicht genau vor der Fenstermitte, er ist keine reine Face-Figur; keine absolute Symmetrie besteht zwischen linker und rechter Körperhälfte usw. Es scheint, als ob die seit Giotto verfolgten, immer stärker zur Geltung kommenden beiden Momente: der Sinn für Realität und der für ideale Gesetzmäßigkeit, hier in solchem Maße ihren Gipfel erreichen, daß sie sich gegenseitig vollständig durchdringen, alle Wirklichkeit als von einer höheren Gesetzmäßigkeit durchdrungen erscheint, alle bauliche Schönheit dagegen als eine in der Wirklichkeit empfundene.

Mehrere Fragen sind jetzt erledigt. Die Fragestellung, was hier das Höchste sei, das am meisten zu Schätzende: der tiefe inhaltliche Gedanke, die vollendete Tektonik oder der feine, starke Realismus, wird in dieser Form durch ein mangelndes Verständnis des Werkes eingegeben. Und ohne die volle, eminente Bedeutung von Leonardos Persönlichkeit, der, drei Jahre jünger als Ghirlandajo, dieses Werk schuf, anzuzweifeln, haben wir doch wieder das Werk aus der künstlerischen Entwicklung heraus verstanden. Streng auf dem Gebiete der Kunst bleibend, ist es möglich gewesen, ohne Parallele auf anderen Geistesgebieten zu suchen, das Kunstwerk aus der Entwicklung der Kunst selbst vollständig zu erklären. Damit wird keineswegs die hohe Bedeutung von einem Klarlegen der parallelen Erscheinungen auf anderen Gebieten angezweifelt, selbst nicht ihr Einfluß in Abrede gestellt. Vielmehr das Gegenteil. Aber auch dann kann die obige Betrachtung von Leonardos Werk ihre Früchte gebracht haben, und sind schon viele mögliche Fragen in ihrer Einseitigkeit als unrichtig hingestellt. Ist es der Einfluß des die philosophische Richtung der Zeit beherrschenden Platonismus, der das Werk in seiner abstrakten Schönheit von Maßverhältnissen hervorrief, oder ist Leonardo in der intensiveren Beobachtung der Natur eher als Aristoteliker zu betrachten? Liegt hier der Einfluß eines erhöht religiösen Geistes durch die Person Savonarolas vor oder

ist das Werk vielmehr den Ergebnissen einer wissenschaftlichen Forschung zu verdanken? Ist Leonardo hier überhaupt als fromm-religiöse Persönlichkeit aufzufassen oder, sehen wir in ihm, „dem in seiner religiösen Auffassung starken Erschütterungen Ausgesetzten", „von all den Großmeistern der Renaissance am wenigsten religiös bzw. positiv kirchlich gestimmten"[1]) eher den „neuen Menschen" der Renaissance und modernen Künstler?

Es mag aus der Besprechung des Werkes hervorgehen, daß all diese Fragen in ihrer möglichen Bejahung scheinbar entgegengesetzte Meinungen enthalten, die für sich alle ganz richtig sein mögen, ohne inzwischen das ganze Richtige zu treffen. Und damit ist der Grund gegeben, weshalb der Streit dieser entgegengesetzten Meinungen immer ebenso unvermeidlich wie nutzlos sein wird.

Von dem über das Land und über die Epoche der Hochrenaissance hinausreichenden Einfluß Leonardos wird nachher die Rede sein. Hier wird uns nicht überraschen, daß sein Werk, als das selbstverständliche und endgültige Ziel der Entwicklung des toskanischen Abendmahls, schon von der nächsten Folgezeit und namentlich in der Lombardei von seinen Schülern in zahlreich erhaltenen Kopien und freieren Umgestaltungen wiederholt wurde.

Es würde den Rahmen dieser Abhandlung überschreiten, auf diese Werke einzugehen. Wesentlich Neues für die Stellung der sich entwickelnden Kunst zum Abendmahlsstoff geben sie nicht. Und während die neuen Tendenzen, die auch in ihnen liegen, besser bei stärkeren, selbständigen Künstlern zum Vorschein treten, scheinen sie gerade in den Punkten, wo sie von Leonardo abweichen, ihn nur nicht verstanden zu haben und weit hinter ihm zurückzubleiben[2]).

---

[1]) F. X. Kraus a. a. O. II, 2. S. 324, 301. Fast rührend ist Kraus' Versuch, doch wieder den Schöpfer dieses Abendmahls für die Kirche in Anspruch zu nehmen.

[2]) Daß die treueren Kopien etwas Wesentliches für die Wertschätzung des so übel zugerichteten Originales bedeuten, scheint mir zweifelhaft. Von den feineren Zügen, die bei der Leidensgeschichte des Bildes verloren gingen, kann auch bei den Kopien nichts zu finden sein; das Original gibt hier wenigstens noch eine Ahnung. Gerade weil die neuesten Untersuchungen gelehrt haben,

In neuerer Zeit wird gerne Luinis Abendmahl aus der Kirche S. Maria degli Angioli in Lugano erwähnt. Es lohnt sich, das Bild unmittelbar neben Leonardo zu betrachten. Nichts von der Kraft Leonardos ist hier übriggeblieben. Für sich betrachtet, mag es wieder einen eigenen Wert haben, neben Leonardo, und gerade da wo Leonardos Motive übernommen sind (Petrus, Jakobus d. Ä., Bartholomäus), entsteht nur der Ausdruck peinlicher Oberflächlichkeit. Nichts von dem sicheren, starken, reichen Erfassen der Wirklichkeit liegt in dem in seiner süßlichen Glätte beinahe präraffaelitisch anmutenden Bilde; nichts von Leonardos gewaltiger Komposition und, daneben, nichts von seiner geistigen Auffassung.

Auf Eines wäre hier aber zu weisen: Luinis Abendmahl besteht aus drei Abteilungen. Die Dreiteilung, welche schon früh in der Hintergrundarchitektur der toscanischen Darstellungen (Rosselli, S. Onofrio) gleichsam schlummerte und dann von Leonardo, mit solchem Nachdruck durchgeführt, im Abendmahl selber verwirklicht wurde, sie wird hier also in krassester Weise veräußerlicht, indem der Künstler einfach das Bild in drei einzelne Darstellungen zerlegt. Eine ähnliche billige Methode den schweren Aufgaben der toscanischen Darstellung zu entgehen, findet sich in einer interessanten Skizze von Giovanni Penni (Albertina) wo zwei der das Gewölbe tragenden Pfeiler vor den Tisch gestellt sind und so das Bild in drei Teile zerschneiden[1]).

---

daß die späteren Übermalungen die wichtigsten Teile von Leonardos Werk verschonten, ist darauf zu weisen. Und gilt dasselbe nicht auch von den Stichen? Raffael Morghens Stich mag als solcher ganz vorzüglich sein, und, wenn er getreuer das Original wiedergäbe, wäre er noch wertvoller als jetzt für die Feststellung von Details. Wen wir aber in ihm bewundern können, ist der tüchtige Stecher des ausgehenden 18. Jhds., nicht der Eröffner der italienischen Hochrenaissancemalerei. Wer aber beängstigt wurde durch die lange Geschichte von dem Untergang des Bildes, kann ruhigen Herzens zu dem Refektorium von S. M. d. Grazie pilgern. Er wird, ohne die in diesem Raum fast brutal wirkenden Kopien zu betrachten, vor Leonards Werk, wie es sich heutzutage zeigt, noch immer die Empfindung haben, die doch nur sehr einzelne Kunstwerke zu geben imstande sind: daß er vor der vollkommenen Schöpfung eines großen Menschen steht.

[1]) Abb. bei Theob. Hofmann, Raffael in seiner Bedeutung als Architekt. Zittau 1900. Bd. 2 der Lichtdrucktafeln.

Vita

Verfasser wurde den 21. Juli 1884 zu Amsterdam geboren, absolvierte die Oberrealschule (Hoogere Burgerschool) ebendort und bestand demnächst das Ergänzungsexamen für lateinisch und griechisch (Staatsexamen) zu Utrecht. Anfänglich zu den Naturwissenschaften geneigt, besuchte er zwei Jahre die Universität zu Amsterdam, dann, zu dem kunstwissenschaftlichen Studium übergehend, die Universitäten Berlin, Wien und München. Die wichtigsten Anregungen zu eigner Arbeit empfing er von den Professoren Riehl, Voll, Wölfflin, Wolters.